

МВ и ССО РСФСР
УРАЛЬСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО

ИЗ ИСТОРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ЕКАТЕРИНБУРГА — СВЕРДЛОВСКА

к 250-летию города

СВЕРДЛОВСК
1974

*Печатается по постановлению редакционно-издательского
совета Уральского Трудового Красного Знамени
государственного университета им. А. М. Горького*

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

С. В. Голынец, Б. В. Павловский (отв. редактор), В. А. Черепов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник «Из истории художественной культуры Екатеринбурга — Свердловска» посвящен знаменательной дате в истории Урала — 250-летию со дня основания крупнейшего промышленного и культурного центра Урала — Свердловска.

Характер публикуемых материалов различен: одни представляют собой аргументированные исторические исследования, другие — научные публикации, вводя в научный оборот ранее неизвестные в искусствоведении ценные сведения по истории художественной культуры Урала.

Сборник открывается статьей С. П. Яркова, посвященной истории создания Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Статья отражает типичные черты уральской художественной культуры, прочной основой которой являлась промышленность. Автор поднимает одну из проблем, еще не решенных в искусствознании, — проблему становления и развития художественного образования в России, связанного с художественной промышленностью. Постановка и рассмотрение этого вопроса имеет определенное значение и для наших дней.

В статье В. А. Черепова тщательно рассматривается политическая графика сатирических журналов Свердловска (Екатеринбурга) эпохи первой русской революции 1905—1907 гг. На богатом фактическом материале, архивных данных автор рисует яркую картину развития уральской сатирической графики, что существенно дополняет имеющиеся труды по русскому искусству 1905 г.

Работа Г. Б. Зайцева носит характер публикации. Автор кропотливо восстанавливает ранний период жизни и творчества академика живописи А. И. Корзухина, уроженца Уктуса, чья юность связана с Екатеринбургом. Созданные им на Урале художественные произведения анализируются автором статьи.

В статье В. С. Булавина впервые дается история Свердловской картинной галереи — одного из крупнейших художественных собраний в Российской Федерации.

А. Д. Шелушинин, выпускник университета, написал статью на основе своей дипломной работы. Это одна из первых попыток историко-теоретического осмысления периода 20—30-х годов в истории архитектуры Свердловска.

Кафедра выражает всем лицам и учреждениям культуры и искусства, оказавшим помощь в издании настоящего сборника, свою глубокую благодарность.

Профессор *Б. В. Павловский*

С. П. Ярков

ЕКАТЕРИНБУРГСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ ШКОЛА (1902—1917)

Эпоха революционных бурь и социальных потрясений, переживаемая Россией в конце XIX — начале XX века, вызвала сложный и противоречивый процесс в развитии культуры и искусства. Этот процесс затронул и художественную школу. Рождение нового искусства всегда связано с состоянием школы, в то же время искусство предъявляет к ней свои требования, создает условия для дальнейшего ее совершенствования, поэтому в русской художественной школе рубежа веков борьба за новые методы обучения проходила не менее остро, чем утверждение новых принципов в практике искусства.

История становления и развития петербургской Академии художеств и ряда учебных заведений, близко связанных с ней, в известной мере изучена¹, но вплоть до последнего времени совершенно вне поля зрения советской искусствоведческой науки остается история художественно-промышленной школы. Даже о ее крупнейших центрах, какими являлись Строгановское училище в Москве и училище Штиглица в Петербурге, мы встречаем лишь беглые упоминания в работах по истории русской художественной культуры², а деятельность большой разветвленной сети художест-

¹ И. Гинзбург. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л. — М., «Искусство», 1940; П. Корнилов. Арзамасская школа живописи. Л. — М., «Искусство», 1947; Н. Дмитриева. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., «Искусство», 1951; З. И. Фомичева. А. Г. Венецианов-педагог. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1952; Н. Молева, Э. Белютин. П. П. Чистяков — теоретик и педагог. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1953; Н. Молева и Э. Белютин. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., «Искусство», 1956; И. А. Бродский. Репин-педагог. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1960; Н. Молева. Выдающиеся русские художники-педагоги. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962; Н. Молева и Э. Белютин. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., «Искусство», 1963; Н. Молева и Э. Белютин. Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века. М., «Искусство», 1967.

² Только в исследовании Н. Молевой и Э. Белютина «Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века» Строгановскому училищу и училищу Штиглица уделено небольшое внимание, но авторы ограничиваются общими замечаниями о их значении в развитии русского прикладного искусства и художественной промышленности, не затрагивая особенностей методики. Правда, в дореволюционные годы издана объемная книга «Семидесяти-

венно-промышленных школ провинций не исследована совершенно³.

Подготовка художников прикладных искусств — явление в России не новое. Академия художеств с момента возникновения готовила не только живописцев, скульпторов, архитекторов, но и долгое время «была рассадником мастеров по прикладным искусствам»⁴. Однако уже с первой половины XIX столетия положение меняется: прикладным видам искусства в ее стенах уделяется все меньше внимания, что приводит «к окончательному отделению «чистых» искусств от прикладных, которые полностью вытесняются из Академии»⁵. В России начинают организовываться специальные художественные школы: так, в 1825 году С. Г. Строганов основал в Москве Школу рисования в отношении искусства и ремесел, а в 1838 году при «Мещанском рисовальном отделении» императорского Архитектурного училища открылась еще одна рисовальная школа. В 1843 году обе школы перешли в ведение министерства финансов, и на их базе в середине века возникло Строгановское центральное училище технического рисования. В 1839 году в Петербурге была открыта рисовальная школа К. Х. Рейсига «для развития художественного вкуса среди промышленников и ремесленников»⁶, перешедшая в ведение Обществ поощрения художеств в 1857 году, наконец, в 1879 году в Петербурге открылось Центральное училище технического рисования барона Штиглица. Указанные учебные заведения предназначены были для удовлетворения требований развивающейся художественной промышленности и кустарных промыслов. Но, создаваемые лишь в Москве и Петербурге, они не могли оказать должного влияния на кустарные промыслы, распространенные по всей огромной территории России.

С особой остротой встал на повестку дня вопрос о художественно-промышленном образовании в последней четверти XIX — начале XX столетия, т. е. в период наиболее интенсивного развития капитализма в России, который в корне изменил характер декоративно-прикладного искусства и художественных кустарных промыслов.

Капитализм, создавая расширенный рынок, очень затруднял раздробленный сбыт, и «мелкий производитель оказался отрезанным от рынка сбыта и беззащитным перед властью торгового

пятилетие Строгановского училища», ч. 1 (М., 1901), содержащая большой фактический материал, но оценка деятельности этого училища, отражающая уровень науки тех лет, явно устарела.

³ В настоящей статье затрагиваются лишь некоторые проблемы художественно-промышленного образования, более глубоко автор исследует их в кандидатской диссертации.

⁴ ЦГИА СССР, ф. 790, оп. 1, д. 5, л. 1.

⁵ Н. Молева и Э. Белютин. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., «Искусство», 1963, стр. 118.

⁶ ЦГИА СССР, ф. 790, оп. 1, д. 5, л. 2.

капитала»⁷. Именно в это время, встав между кустарем, рынком сбыта и рынком сырья, поднялась во весь рост зловещая фигура скупщика. Скупщик был и посредником и художественным «ценителем». Рассматривая кустарные изделия как ходовой товар, подобные ценители ориентировались на моду, а не на художественные достоинства изделий.

Чтобы выжить в конкурентной борьбе, кустари вынуждены были интенсифицировать свой труд и расчленить его на отдельные операции. Разделение труда кустарей давало возможность повышать, хотя и незначительно, производительность и улучшать качество продукции, но оно же разрушало целостность и единство творческого процесса, лишало мастера вдохновения и резко вело к снижению художественного качества изделий.

Кризисное положение, в котором оказались художественные промыслы России, привлекло внимание широкой общественности. Судьбы промыслов горячо обсуждались на земских собраниях, съездах художников, зодчих, кустарей, ремесленников, деятелей народного образования, в центральной и местной печати.

Однако в анализе причин упадка художественных промыслов, а также в предлагаемых проектах по их спасению, как в капле воды, отразились различные классовые тенденции.

Либеральные народники, находясь на позициях субъективного понимания исторического процесса, главное внимание уделяли экономической помощи кустарю: организации мастерских, складов, кооперативов. «В целях достижения наилучших результатов вся деятельность земских учреждений в области содействия кустарной промышленности должна проходить под знаком кооперации»⁸. Они предпринимали утопические попытки «укрепить устой мелкого самостоятельного производства, поддержать его в борьбе с развивающимся капитализмом, воспрепятствовать последнему оттеснить ремесленную и другую промышленность на последний план»⁹. На практике же организованные ими рабочие артели были нежизнеспособны.

Не выдерживают серьезной критики и такие «нововведения», как запрещение купцам заниматься ремеслами, разрешение держать мастерские лишь при условии, если купец будет иметь звание мастера¹⁰. Наивно звучали призывы не трогать ремесленников, чтобы «крупные купцы торговали своими товарами и не отрывали от бедных ремесленников последний кусок хлеба»¹¹. Существовала и такая точка зрения: кустарные промыслы можно возродить, вернув кустаря к патриархальному укладу жизни. Надо ли говорить,

⁷ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 359.

⁸ Труды 3-го Всероссийского съезда деятелей по кустарной промышленности, вып. 1. СПб, 1913, стр. 469.

⁹ «Новое время», 1900, 14 марта.

¹⁰ Труды Всероссийского съезда деятелей по ремесленной промышленности, т. 1. СПб, 1900, стр. 44.

¹¹ Там же, т. 2, стр. 287.

что все это в корне противоречило объективным законам развития общества.

Во многих проектах по спасению художественных кустарных промыслов имелись положения, смысл которых состоял в том, что будущих кустарей необходимо учить правильному рисунку и знакомить с профессиональными образцами. «Вообще, живущему впроголодь кустарю, — говорилось на съезде кустарей, — не до высокого искусства, он должен лишь приравниваться к нашему рынку и считаться с требованиями иностранного рынка. Это может дать кустарю учебная мастерская, но руководимая не художником с его абстрактными стремлениями, а техником с его реальными взглядами на прозу жизни. Иначе — нужна элементарная графическая грамотность и показательные объекты, но не в рисунках, а в образцах»¹².

Разные социальные группы русского общества, в том числе демократическая интеллигенция, вырабатывая свои проекты спасения художественных промыслов, имели точку соприкосновения — признание необходимости художественной выучки кустарей. «Одна из причин упадка художественного вкуса в кустарных и фабричных изделиях кроется в отсутствии художественного образования среди кустарей, ремесленников и рабочих»¹³, — говорилось на Всероссийском съезде художников. С этой целью было разработано и в 1902 году утверждено правительством специальное «Положение о художественно-промышленном образовании», согласно которому «художественно-промышленные учебные заведения разделяются на четыре разряда: а) художественно-промышленные училища; б) художественно-промышленные школы; в) художественно-ремесленные мастерские и г) рисовальные классы»¹⁴. У каждого из них были свои задачи.

Художественно-промышленное училище, как высшее звено, готовило «художников-рисовальщиков и художников-мастеров»¹⁵, могущих работать во всех областях прикладного искусства и художественной промышленности. Художественно-промышленная школа готовила «рисовальщиков-руководителей и мастеров-руководителей»¹⁶. Художественно-промышленные мастерские имели цель «сообщить обучающимся в них художественные познания и технические приемы, необходимые для работника по различным отраслям художественно-промышленного производства»¹⁷.

Рисовальные классы давали ученикам «познания по рисованию, а также, где это возможно, по черчению и лепке»¹⁸, т. е. в рисо-

¹² Труды съезда деятелей по кустарной промышленности, т. 2. СПб, 1910, стр. 73.

¹³ Труды Всероссийского съезда художников, т. 2. Пг, 1912, стр. 240.

¹⁴ ЦГИА СССР, ф. 790, оп. 1, д. 5, л. 59.

¹⁵ Там же, л. 62.

¹⁶ Там же, л. 64.

¹⁷ Там же, л. 66.

¹⁸ Там же.

важных классах ученики получали самые первые сведения по искусству, необходимые для работы и дальнейшей учебы.

После утверждения «Положения» в России начался интенсивный процесс организации сети художественных учебных заведений, которых за пятнадцать лет было открыто больше, чем за все прошедшее столетие¹⁹.

Среди вновь созданных учебных заведений была и Екатеринбургская художественно-промышленная школа, открытие которой состоялось 6 декабря 1902 года²⁰.

Художественная школа в Екатеринбурге, хотя и считалась филиалом училища Штиглица, подчинялась непосредственно учебному отделу Министерства финансов, а с 1905 года — Министерству торговли и промышленности.

Средства на содержание школы состояли из суммы, отпускаемой министерством, пособий от екатеринбургской городской думы, екатеринбургского уездного земства и мещанской управы, доходов от продажи изделий, платы за обучение, частных пожертвований и других поступлений²¹.

По «Положению» школа должна была принимать главным образом детей ремесленников, рабочих и крестьян. В нее принимались лица, «имеющие не менее 12 лет от роду: 1) окончившие курс начального народного училища или выдержавшие соответствующие испытания и 2) выдержавшие испытания по рисованию»²². На открытии школы в пышной речи представителя министерства прозвучали слова: «Двери школы должны быть всегда открыты для ищущих просвещения, чтобы в эти двери вошло как можно больше ищущих знаний»²³. Это заявление не соответствовало действительности: во-первых, по национальному составу основной контингент составляли русские, единицами встречались поляки,

¹⁹ Только в ведении учебного отдела Министерства торговли и промышленности их было 24 в 1906—1907 гг.; 34 в 1907—1908 гг. (ЦГИА СССР, ф. 25, оп. 5, д. 340, л. 223); а на 1 января 1913 г. училищ, школ, мастерских и рисовальных классов насчитывалось 75 (там же, д. 341, л. 332—335).

²⁰ История школы начинается, собственно, раньше, с 1887 г., когда в Екатеринбурге открылась «Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка», которая показала как историю художественных промыслов Урала, особенно гранильного, и богатейшие возможности для их развития, так и то, в каком состоянии они находились в конце XIX в. Лучшие традиции художественных промыслов были утрачены, изделия уральских умельцев перестали отвечать запросам времени. (Пути развития камнерезного искусства подробно рассмотрены в книге Б. Павловского «Камнерезное искусство Урала». Свердловское книжное изд-во, 1953). Все это встревожило широкую общественность Урала, которая приняла самое активное участие в судьбе местных художественных промыслов. Одной из предлагаемых мер было устройство в Екатеринбурге «художественно-промышленного музея и школы рисования, лепления и моделирования с целью поднять художественный уровень среди мастеров и кустарей». (Докладная записка Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ) в городскую думу. ГАСО, ф. 101, оп. 1, д. 53, л. 36.)

²¹ Устав школы. Екатеринбург, 1902, § 3.

²² Там же, § 20.

²³ «Урал», 1902, 8 декабря.

немцы, для представителей же многих национальностей, населяющих Урал, — татар, башкир, удмуртов, коми-пермяков, мордвы, чувашей, марийцев, хантов и манси, — доступ в школу был закрыт. Во-вторых, даже из тех, кто вошел в «широко открытые» двери школы, полный курс оканчивали единицы²⁴. Основная причина отсева — материальная необеспеченность, которая была настоящим бичом школы, его удары не смогли смягчить несколько именных стипендий, а также все старания педагогов оказать помощь учащимся²⁵. Даже в официальном отчете школы записано: «Контингент учащихся состоит в огромном большинстве из детей местных уроженцев, крестьян и рабочих, и, следовательно, людей малосостоятельных, для которых плата в 12 рублей в год часто обременительна, а кроме того учащийся должен тратиться на приобретение материалов: бумаги, карандашей, книг и т. п.»²⁶

Руководство школой было организовано таким образом, что ее деятельность оказывалась под перекрестным наблюдением и контролем нескольких инстанций.

Общими делами школы ведал попечительский совет²⁷. В его распоряжении находились средства, имущество школы, он избирал директора, рассматривал и утверждал постановления педагогического комитета²⁸ и представлял отчеты о состоянии школы по хозяйственной и учебно-воспитательной части в учебный отдел министерства, в Академию художеств и училище Штиглица²⁹.

Тройная отчетность о воспитательной и учебной работе школы — момент немаловажный. Это яркое свидетельство того, что царское правительство проявляло повышенную бдительность по отношению к школам, открываемым в гуще ремесленного и рабочего населения; при этом нужно учитывать и то обстоятельство, что Екатеринбургская художественная школа открылась в канун первой русской революции.

Связь с Академией художеств, имевшей столь богатый опыт и традиции профессиональной подготовки, играла положительную

²⁴ Первый набор в 1902 г. составил двадцать семь человек, окончило школу в 1907 г. семь человек; в 1905 набор тридцать один, окончило через пять лет — пять. (Отчет школы за 1907—1910 гг., стр. 22); в 1908 году было принято сорок два, окончило в 1912 шесть. (Отчет школы за 1911—1914 гг., стр. 19).

²⁵ По инициативе педагогов было создано «Общество вспомоществования недостаточным ученикам», которое использовало любые возможности (поступления от продажи работ учащихся, сборы с тематических вечеров), чтобы подержать учеников.

²⁶ Отчет школы за 1905—1907 гг., стр. 12.

²⁷ «Состоящий из председателя и трех членов по назначению Министра финансов, трех членов от Екатеринбургской Городской Думы, Екатеринбургского уездного земства и Екатеринбургской мещанской управы, избираемых по одному от каждого из сих учреждений на четыре года, директора школы и инспектора». (Устав школы, § 32.)

²⁸ Педагогический комитет состоял из преподавателей и наблюдателей школы. Под председательством директора комитет практически осуществлял все вопросы учебно-воспитательной работы.

²⁹ Устав школы, § 36, пункт 6.

роль в работе Екатеринбургской школы, хотя Академия, сама переживая сложный период, не могла существенно влиять на школы провинции.

Уставное положение Екатеринбургской художественной школы ясно определяло ее назначение: «давать обучающимся в ней общую и специальную подготовку для выполнения художественных работ по прикладным искусствам, распространяемым в г. Екатеринбурге, Уральском горно-промышленном округе и в особенности в местном кустарном промысле»³⁰. С этой целью в школе помимо общеобразовательных предметов изучались курсы общих художественных дисциплин (рисование, лепка, живопись), специальных (черчение, перспектива, стилизация и композиция). Венцом обучения являлась работа в мастерских: гранильной, ювелирной и столярной³¹. Как видим, перед нами четко разработанная система. В практическом же осуществлении ее встречались немаловажные трудности: живучими оказались и на Урале теории, которые отражали не причины упадка художественных промыслов, а их следствие, согласно им вся беда лишь «в невежестве кустарей-гранильщиков, полном незнании ими орнаментики и грубости рисунка»³², а отсюда строились довольно простые планы спасения промыслов: надо только, чтобы в Екатеринбургской школе «преподавалось техническое рисование и показывались бы улучшенные приемы гранения»³³.

Наиболее прогрессивная и перспективная точка зрения на характер обучения будущих мастеров была выражена в речи на открытии Екатеринбургской художественно-промышленной школы ее первым директором М. Ф. Каменским. Поднятие гранильного промысла являлось, по его мнению, одной из главных задач школы, но не единственной, поэтому «преподавание в Екатеринбургской школе будет шире... и наибольшее внимание будет обращено на художественное развитие воспитанников»³⁴. Таким образом, ставилась задача не просто помочь кустарю овладеть элементарным мастерством, а теоретически и практически подготовить его за пять лет настолько, чтобы он потом мог «взять ответственное руководство, мог составить рисунок и показать технику производства, более усовершенствованную. В таких именно руководителях и нуждается больше всего художественная промышленность и в неимении их корень неуспеха нашей промышленности крупной и мелкой»³⁵. Это означало, что выпускник школы должен был не

³⁰ Устав школы, § 1.

³¹ По мере развития школы для более успешной работы названных мастерских открывались дополнительные: чеканная, эмальерная, бронзо-литейная, сканная и мотировочная.

³² «Уральская жизнь», 1902, 28 ноября.

³³ Пожелание комитета кустарей, выраженное им при обсуждении вопроса об улучшении гранильного промысла в Пермской губернии.— «Уральская жизнь», 1902, 25 сентября.

³⁴ «Уральская жизнь», 1902, 8 декабря.

³⁵ Там же.

только сам знать все премудрости ремесла, но быть организатором и руководителем производства на современной технической основе. Такая установка раздвигала официальные рамки школы, ставила проблему шире, чем просто помочь кустарю овладеть элементарным ремеслом.

Широта проблем сразу выявила многие изъяны учебных планов и методики в Екатеринбургской художественной школе. Наблюдалось явное несоответствие между поставленными задачами по подготовке мастеров определенного профиля и объемом и проблематикой курсов специальных предметов, между творческими и научными дисциплинами, недостаточно была продумана и постановка обучения в мастерских³⁶.

Педагогический коллектив школы стремился добиться согласованности в преподавании предметов и разработать методику, которая позволила бы дать ученикам более полноценные знания.

Программы по специальным предметам в художественно-промышленной школе строились с учетом богатейшего опыта Академии художеств. Например, программа по рисунку внешне выглядела традиционно: в ней четко соблюдался принцип от простого к сложному, но вместе с тем, она имела и существенное отличие. Вместо «оригиналов» с первых шагов обучения вводилась натура, хорошо знакомая ученикам: предметы крестьянского быта, живая модель, которой уделялось особое место (растения, птицы, животные), заканчивался курс рисунка более сложными постановками — фигурой человека. Гипсы, как необходимый этап в обучении, не имели довлеющего значения, они вводились параллельно с рисованием натуры. Одной из особенностей обучения рисунку было то, что оно тесно увязывалось с другими предметами: лепкой, живописью, черчением, стилизацией и композицией. Нередко по всем предметам шла «сквозная» модель (например, рисовали, лепили и писали живые цветы). Итогом всей работы была стилизация³⁷ и композиция.

Подобная последовательность и даже в некотором роде дублирование заданий оправданы были конечной целью рисования в художественно-промышленной школе, существенно отличающейся от школ академического плана, — созданием произведений прикладного искусства. Здесь рисунок «уходит в глубь» создаваемого произведения, он перестает действовать внешними академическими формами, а становится прочным фундаментом изделия. Чтобы увидеть красоту «каменных пейзажей» яшмы, понять и ощутить в каменных переливах будущую вещь, чтобы заставить инертный материал

³⁶ Подобные недочеты были общими во всех художественно-промышленных школах.

³⁷ Стилизация в данном случае рассматривается как учебный предмет, являющийся связующим звеном между занятиями рисунком и живописью, на которых изучалась непосредственно натура, и композицией, когда учащиеся на основе натурного материала, делая отбор и обобщение, «сочиняли» свои эскизы для вещей прикладного характера.

(камень, металл), который не прощает вольностей при обработке, раскрыть все свои качества, художнику мало дарования, интуиции, он должен обладать обширными общими научными знаниями, знанием материала, научной точностью рисунка, иметь верный глаз и твердую руку. Свои образы художник-прикладник находит в бесконечно неповторимых и часто едва уловимых формах самой природы, ее пластике, тончайших цветовых отношениях. Постичь это можно лишь при условии тщательного штудирования. Данную цель и преследовали учебные задачи в школе по специальным художественным дисциплинам. Это гораздо сложнее, чем просто показать ученику улучшенные приемы гранения³⁸.

Одной из наиболее сложных проблем в работе Екатеринбургской художественной школы, упорно преодолеваемой педагогическим коллективом, было обучение живописи. Официально она значилась среди художественных предметов, но программой ей отводилась второстепенная роль — роль отмывки. Создавалось парадоксальное положение — будущий мастер должен был работать с цветным камнем, в котором самой природой создана богатейшая палитра цветов, а в учебном процессе живописи не уделялось должного внимания.

Знания, полученные на занятиях по художественным предметам, ученики закрепляли в мастерских. Здесь они овладевали технологией обработки разных материалов, воплощая непосредственно в них свои композиционные замыслы. Центральной мастерской в Екатеринбургской художественно-промышленной школе была гранильная, где наглядность обучения, личный пример мастера были определяющими³⁹. Хотя наглядность в обучении ремеслу — общепринятое явление для каждого вида кустарных промыслов, все же в камнерезном искусстве она имеет свою специфику. К цветному камню нельзя подойти с готовой меркой, ибо он «дается» в руки только подлинному художнику, нередко диктуя ему форму и характер будущего произведения. В процессе обучения важное значение для постижения секретов мастерства приобретает опыт руководителя, его практический показ.

Екатеринбургская художественно-промышленная школа сумела в короткий срок успешно выполнить поставленную перед ней задачу. Об этом свидетельствуют отклики на ее отчетные выставки и получаемые школой награды. Уже в 1905 году местная печать отмечала: «Настоящая выставка ярко и даже резко оттенила великую пользу, которую приносит существование школы обществу и всему Уральскому краю»⁴⁰. Успехи школы, ее контакт с жизнью,

³⁸ Развитие художественно-промышленных школ вызвало к жизни и дало гражданство понятию «ученый рисовальщик», не нашедшему пока верной оценки в исследованиях по истории художественного образования.

³⁹ Помимо гранильной мастерской, обязательными были ювелирная и столярная, где ученики должны пройти пятигодичный курс, в остальных они осваивали подготовительные операции: литье, мортировку, технику скани.

⁴⁰ Речь шла об отчетной годовой выставке школы — «Уральский край». 1905, 5 января.

с развитием местной промышленности были отмечены на Международной строительно-художественной выставке в Петербурге в 1908 году. На Всероссийской выставке 1910 года в Екатеринославе изделия школы, награжденные золотой медалью, позволили сделать выводы, что школа «сыграла громадную роль в художественно-промышленной жизни Урала, придала форму, вкус и стиль кустарному промыслу»⁴¹.

Значение Екатеринбургской художественно-промышленной школы не ограничивалось лишь подготовкой хороших мастеров. Ее деятельность была тесно связана с общими проблемами культурной и общественной жизни края, поэтому не случайно школа оказалась в центре культуры и искусства Урала и сыграла большую роль в их развитии.

Во-первых, школа имела тесную связь с культурно-просветительными организациями Урала, такими как УОЛЕ и ЕОЛИИ⁴², штаб-квартира которого находилась непосредственно в художественной школе. Общество любителей изящных искусств устраивало в помещении школы передвижные, персональные выставки, на которых ученики знакомились с оригинальными произведениями русских и местных уральских художников⁴³. Примечательно, что эти выставки посещались довольно широким кругом зрителей, о них писали газеты, нередко организовывались обсуждения выставок. Все это проходило с участием учеников художественной школы, расширяя их кругозор, а тематические вечера, проводимые школой, превращались в значительные культурные события в жизни города⁴⁴.

⁴¹ Отчет-альбом о выставке в Екатеринославе. Екатеринослав, 1910, стр. 502. Кроме этого, золотыми медалями школа была награждена: в 1911 году в Турине на Международной выставке, 1912 г. в Санкт-Петербурге на Международной выставке «Устройство и оборудование школ»; в 1913 г. в Киеве на Всероссийской выставке; в 1914 г. в Лионе на Международной выставке. (Отчет школы за 1911—1914 гг., стр. 22.)

⁴² Екатеринбургское общество любителей изящных искусств.

⁴³ На седьмой выставке, например, устроенной ЕОЛИИ в 1905 году, экспонировалось свыше пятидесяти картин, среди них произведения Айвазовского, Шишкина, Левитана, Шильдера, Малявина, Врубеля, К. Коровина и других («Урал», 1905, 10 апреля).

В 1907 году в помещении школы была развернута выставка, состоящая в основном из произведений местных художников, среди них работы педагогов школы: «До вскрытия», «Лилия», «Трио», «За чтением», «Улица в Ялте» В. Коновалова; акварели В. Ульянова, привезенные им из поездок по Испании, Италии, Греции, Египту. Кроме этого, из частных собраний были выставлены работы Борисова-Мусатова, Первухина, Иванова, Матэ. («Уральская жизнь», 1908, 6 января.) В стенах Екатеринбургской художественной школы устраивались выставки других художественных школ, так в 1907 году была развернута выставка ученических работ школы села Красного Костромской губернии («Уральский край», 1907, 25 октября), а в 1913 — работ учеников Уфалейской художественной мастерской. (Отчет школы за 1911—1914 гг., стр. 25.)

⁴⁴ Так, в апреле 1907 г. местная газета сообщала: «В воскресенье в художественной школе в общественном собрании состоится вечер, посвященный памяти известного критика В. В. Стасова. Будет прочитан очерк о деятельности Стасова, который иллюстрируется при помощи волшебного фонаря 100 снимками.

Школа оказывала широкое воздействие на воспитание эстетических вкусов ремесленников, кустарей и рабочих, которым разрешалось бесплатно пользоваться богатыми собраниями музея и библиотеки, что сыграло «в поднятии отечественной промышленности не меньшую службу, чем обучение в школе»⁴⁵.

Заслуживают внимания отношения и связи учеников художественной школы с рабочими как в процессе производственной практики, проводимой на предприятиях художественной промышленности Урала (например, Екатеринбургской гранитной фабрики и Каслинском заводе), так и во время внеклассной работы, когда педагоги вместе с учащимися делали зарисовки из жизни и быта населения края.

Демократическая обстановка в Екатеринбургской художественно-промышленной школе, ориентация на изучение жизни сыграли свою роль в формировании общественного сознания у учащихся. При этом нужно помнить, что большинство из них — выходцы из народных низов. Находясь в самой гуще жизни, откуда поднимался и рос народный гнев и возмущение, ученики близко принимали требования рабочих и сочувственно относились к борьбе своих отцов и старших братьев. Этим можно объяснить, что в грозный 1905 год ученики художественной школы оказались в водовороте событий. «Среди учащихся местных учебных заведений наибольшее участие в различного рода политических демонстрациях принимали воспитанники Уральского горного училища и Екатеринбургской художественно-промышленной школы»⁴⁶.

Значение Екатеринбургской художественно-промышленной школы в развитии художественной культуры Урала состояло еще и в том, что она способствовала распространению художественного образования: ее успехи на Всероссийских и международных выставках, активная выставочная деятельность в Екатеринбурге, экскурсии кустарей, ремесленников, учителей и учащихся, приезжавших из разных мест Урала в школу, повышали ее авторитет и давали толчок к распространению художественного образования на местах. Например, «после выставки в Нижнем Тагиле Верхотурская земская управа решила войти с докладом в земское собрание об открытии художественной школы»⁴⁷. Успешно начала функ-

с произведений живописи, скульптуры и архитектуры русских художников, наиболее ценных В. Стасовым». («Уральская жизнь», 1907, 4 апреля.) Вечер имел в программе музыкальную часть, в которой силами любителей исполнялись музыкальные пьесы и романсы членов «Могучей кучки». Примечательно, что сборы с вечера шли в пользу «недостаточным» ученикам школы.

⁴⁵ ЦГИА СССР, ф. 25, оп. 4, д. 486, л. 234.

⁴⁶ ЦГИА СССР, ф. 25, оп. 4, д. 486, л. 188. Формы борьбы были различны: участие в демонстрациях, столкновение с черной сотней, когда 19 октября 1905 года одной из первых жертв борьбы пал ученик художественной школы Василий Иванов. В школе проходили митинги и собрания, в газеты тех лет просачивались сообщения о вооруженной дружине школы и ее связях с рабочими Екатеринбурга. Некоторые ученики и преподаватели выступали с политическими рисунками в сатирических журналах.

⁴⁷ «Уральская жизнь», 1908, 9 июля.

ционировать в эти годы Уфалейская художественная мастерская, а в 1909 году открылось ремесленно-художественное училище Шуваловых в Лысьве⁴⁸.

Говоря о роли и значении школы, нельзя не учитывать того, что часть выпускников Екатеринбургской школы занималась педагогической деятельностью, в связи с чем возникла необходимость повышения их методического мастерства, и школа летом 1914 года организовала для них курсы по методике рисунка⁴⁹ и ввела в свою программу специальный курс методики, чтобы «оканчивающим учащимся внести в аттестаты баллы по методике преподавания»⁵⁰.

Своими успехами Екатеринбургская художественная школа целиком обязана педагогам, потому что любая программа, даже идеально составленная, как и оснащенность всем необходимым учебного процесса, не могут одни решить проблему подготовки специалиста, если педагоги, осуществляющие ее на практике, не внесут в свое дело любовь и творческое начало. Особенно это важно было в провинциальных школах, где от четкой, согласованной работы педагогов во многом зависела жизнеспособность учебных заведений. В этом плане Екатеринбургской художественно-промышленной школе повезло, она сумела быстро определить свое лицо благодаря тесно сплоченному и талантливому педагогическому коллективу. В ней работали педагоги с разной степенью подготовки. У одних за плечами была Академия, другие имели специальное художественно-промышленное образование, третьи прошли обучение в индивидуальных мастерских. Но все они смотрели на педагогическую работу не просто как на службу, а подходили к ней творчески, умели внести в процесс обучения живую струю. По воспоминаниям учеников, в школе царил атмосфера взаимопонимания между учениками и педагогами, воспитывавшими сознательное, творческое отношение к делу.

Душой и организатором работы школы в начальный период ее деятельности был первый директор Михаил Федорович Каменский. Профессиональную подготовку он получил в Академии художеств⁵¹, мировоззренческие же принципы Каменского формировались под влиянием передовой русской общественной мысли и демократического искусства второй половины XIX века⁵².

Каменский целиком посвятил себя педагогической деятельности, он долгие годы преподавал в училище Штиглица в Петер-

⁴⁸ ЦГИА СССР, ф. 25, оп. 4, д. 509, л. 13.

⁴⁹ Курсы прослушало 35 человек, «Причем 34 слушателя получили свидетельство о выдержании испытаний с правом преподавания в низших учебных заведениях». (Отчет школы за 1911—1914 гг., стр. 25.)

⁵⁰ ЦГИА СССР, ф. 25, оп. 4, д. 487, л. 204—205.

⁵¹ М. Ф. Каменский окончил Академию художеств в 1879 году, получив звание классного художника третьей степени.

⁵² Через родного брата Ф. Ф. Каменского, известного русского скульптора, Михаил Федорович был знаком с В. В. Стасовым, Л. Н. Толстым, Н. Н. Ге, знакомство с которыми переросло в тесную дружбу. Эта дружба оказала на М. Ф. Каменского большое влияние.

бурге специальные предметы и читал курс методики рисунка⁵³. Человек большой культуры, тонкий знаток искусства, Каменский верно понимал запросы развивающейся художественной промышленности, поэтому не случайно главным делом его жизни стали поиски новых методов обучения будущих мастеров, а стремление найти наиболее близкий контакт учебы с производством привело М. Ф. Каменского на далекий Урал.

Свое методическое кредо — натурная работа как основа основ развития будущего художника плюс широкое научное развитие и высокое ремесло, которые дают широту кругозора художнику — Каменский неоднократно излагал в статьях⁵⁴ и проводил на практике. Под его руководством педагогический коллектив Екатеринбургской художественной школы успешно работал над усовершенствованием учебного плана, программ, методики обучения и организации учебного процесса. Среди многих вопросов особое внимание Каменский уделял личности самого преподавателя. По его мнению, преподаватель должен не только иметь широкий культурный кругозор, но и «уметь преподавать, т. е. обладать необходимыми нравственными качествами и личными особенностями»⁵⁵. Сам Каменский владел всеми качествами педагога в высшей степени. Его лекции по истории искусств, в которых он просто и убедительно раскрывал существо рассматриваемого вопроса, всегда проходили живо и увлекательно. Помимо истории искусств Каменский преподавал рисунок и композицию. Гражданственные черты личности Каменского раскрывались и в большой общественной работе, и в чуткости к ученикам, и в отношении к революционным устремлениям молодежи⁵⁶.

Не менее интересной фигурой в школе был Вячеслав Петрович Рупини, сменивший в 1906 году Каменского на посту директора. Выпускник училища Штиглица, Рупини прошел великолепную школу графики в мастерской В. В. Матэ⁵⁷. «Основательно и при том методически изучив рисование в объеме академического курса,

⁵³ ЦГИА СССР, ф. 790, 1881, оп. 1, д. 291, л. 26.

⁵⁴ Статьи М. Ф. Каменского помещались в журнале «Вестник учителей рисования».

⁵⁵ «Вестник учителей рисования», 1906, № 6, стр. 90.

⁵⁶ В 1901 г. Каменский был одним из создателей «Общества учителей рисования» в Петербурге, а по приезде на Урал он активно участвует в работе ЕОЛИИ. В бурные революционные дни 1905 года ученики многих учебных заведений Екатеринбурга с ведома и разрешения директора собирались в помещении художественной школы на свои собрания.

⁵⁷ По его рекомендации Рупини уезжает за границу совершенствоваться в живописи акварельными красками и особенно в технике ксилографии у известного парижского гравера А. Паннемакера. (ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, ф. архив Шубинского, оп. 1, т. 82, л. 191.) Графическое мастерство Рупини высоко ценил В. В. Стасов, имевший в личном собрании его гравюры с Рембрандта. (Там же, архив В. В. Стасова, № 291, л. 24.) По просьбе Стасова Рупини, совместно с И. П. Ропетом и В. В. Матэ, принимал участие в иллюстрировании его книги «История книги «Византийские эмали» А. В. Звенигородского (СПб, 1898)».

Рупини, кроме рисования, добился отличных успехов в живописи акварельными красками, в составлении композиции предметов для художественно-промышленного производства и в решении других сложных задач в области декоративного искусства, в графировании на дереве и, сверх того, прошел теоретический и практический курсы методики рисования»⁵⁸.

Рупини, так же, как Каменский, много времени отдал педагогической работе. Вначале он был определен «на службу в С.-Петербургское центральное училище технического рисования барона Штиглица преподавателем рисования и живописи»⁵⁹, а затем Совет училища рекомендовал Рупини на должность директора Саратовского училища⁶⁰, в январе 1906 года он направляется министерством в Екатеринбург директором художественной школы.

По приезду в г. Екатеринбург В. П. Рупини оказался в сложной обстановке. После революционных событий 1905 года на школу обрушились репрессии: она была временно закрыта, часть учеников исключена, а Каменский смещен с поста директора и выслан в город Уральск. Но репрессии не сломили революционного духа молодежи, и волнения в школе продолжались. Приезд нового директора расценивался учениками и некоторыми преподавателями как посягательство на установившиеся в школе демократические традиции, поэтому учащиеся встретили Рупини очень настроенно и даже враждебно⁶¹.

Однако практика работы показала, что Екатеринбургская художественная школа, несмотря на многие сложности и противоречия, именно в эти годы достигла значительных успехов как в учебе, так и в общественной жизни⁶².

Работая сам практически в области графики и прикладного искусства, Рупини⁶³ как преподаватель большое внимание уделял композиции, требуя тщательности проработки эскиза, с учетом того материала, в котором будет исполнена вещь. Под его руководством художественная школа Екатеринбурга все больше брала ориентацию на творческую работу. «Придавая особо важное значение в художественном воспитании предметам творчества, Совет

⁵⁸ ЦГИА СССР, ф. 790, оп. 1, д. 254, л. 20—21.

⁵⁹ Там же, л. 6.

⁶⁰ Там же, л. 16. Рупини пробыл директором училища и одновременно директором музея в Саратове с 1894 по 1906 г.

⁶¹ Это выражалось в протестах учеников, нередко поддерживаемых местной печатью, так журнал «Рубин» (1906, № 2) поместил карикатуру под названием «Саратовские птицы, присланные для усмирения птенцов художественной школы», явно направленную против Рупини и приехавшего с ним Коновалова.

⁶² Рупини был директором Екатеринбургской школы с 1906 по 1913 г. Он всячески поддерживал стремление молодежи к творческой самостоятельности, так в 1911 г. ученики школы при согласии директора и педагогов организовали «Товарищество молодых художников», целью которого было совместное занятие в свободное от школьных занятий время живописью и рисунком». («Уральский край», 1911, 23 сентября.)

⁶³ Он автор гарнитура мебели и других изделий промышленного и прикладного искусства.

признал крайне желательным с будущего года увеличить число часов по стилизации и композиции»⁶⁴, что было закреплено в новом учебном плане, утвержденном в 1914 году.

Всего два года (1906—1908) преподавал в Екатеринбургской художественно-промышленной школе Василий Васильевич Коновалов⁶⁵, тем не менее в деятельности школы он оставил значительный след. Участник выставок Товарищества передвижников⁶⁶, Коновалов был одним из многих провинциальных художников переломной и сложной эпохи, главной темой творчества которого была судьба «маленького человека». Он не был первооткрывателем крестьянской темы в русской живописи, но как-то по-особому глубоко сочувствовал судьбе обездоленных русских крестьян, бредущих с котомками за плечами бесконечными вереницами из конца в конец великой России и не находящих счастливой доли. Многие произведения Коновалова, зачастую трагические, имели, как отмечал В. В. Стасов, «сюжет самый естественный, ежедневно, поминутно его можно встретить в действительности»⁶⁷. Коновалов не поднялся до больших высот в искусстве, но его творчество проникнуто неподдельной искренностью, и эту черту он пытался развить у своих воспитанников: Коновалов обладал, несомненно, и даром педагога⁶⁸.

В преподавании Коновалов умело увязывал две важные стороны обучения: ремесло и творческое восприятие жизни, уделяя большое внимание построению композиции посредством живописной формы. Результатом такого подхода к воспитанию молодых художников была широта творческих исканий его учеников. «Все мы, саратовцы, — вспоминает скульптор А. Т. Матвеев, — у него учились. Коновалов в совершенстве владел преподавательским методом Чистякова, да и сам был человек темпераментный, способный воодушевить молодежь»⁶⁹. Приезд такого педагога на Урал в художественно-промышленную школу был кстати. Педагогические требования Коновалова во многом помогли ориентации учеников на изучение жизни и утверждению живописи как полноправного предмета в Екатеринбургской школе.

Помимо этого, ученикам импонировал великолепный живописный дар Коновалова, его мягкий добрый характер, душевная теп-

⁶⁴ ЦГИА СССР, ф. 25, оп. 4, д. 487, л. 129.

⁶⁵ Коновалов окончил Академию художеств, получил звание художника третьей степени за картину «Уснули».

⁶⁶ Коновалов экспонировал картины на 20-й выставке в 1892 г., 22-й в 1894, 24-й в 1896, 25-й в 1897, 27-й в 1899 и 30-й в 1902 г.

⁶⁷ В. В. Стасов. Избранные произведения в 3 т., т. 3. М., «Искусство», 1952, стр. 126. Речь шла о картине Коновалова «Нашли», которая вызвала широкий общественный резонанс.

⁶⁸ Коновалов преподавал в Саратовском реальном училище, а с 1898 по 1906 год — в Саратовском художественном училище.

⁶⁹ Цит. по кн.: А. И. Бассехес. А. Т. Матвеев. М., 1960, стр. 7. Кроме Матвеева, учениками Коновалова в Саратове были такие художники, как В. Э. Борисов-Мусатов, П. В. Кузнецов, П. С. Уткин, В. А. Милашевский и другие.

лота. «Лучшего преподавателя рисунка и живописи у нас не было и нет; среди местных художественных сил не было у нас более крупного художника», — писали о Коновалове саратовцы⁷⁰. Таким он остался в памяти и у воспитанников Екатеринбургской художественной школы.

Значительный след в истории искусств Урала как педагог оставил Владимир Алексеевич Алмазов. Получив художественное образование в Строгановском училище в Москве, которое окончил в 1901 году, он начал самостоятельную жизнь преподавателем⁷¹. В 1903 году он приезжает на Урал «в качестве преподавателя и заведующего мастерской камнерезного дела при Мраморском заводе Екатеринбургского уезда»⁷². С 1908 года он на долгие годы связывает свою судьбу с Екатеринбургской художественно-промышленной школой, где ведет рисунок, лепку, стилизацию и композицию⁷³.

Основные требования Алмазова в обучении рисунку и скульптуре сводились к тщательному изучению и анализу конструкции, модели, ее форм. Большое внимание он обращал на движение целого и деталей, особенно живой природы, практикуя часто с этой целью наброски фигуры человека, а также животных, птиц, для чего в школе был небольшой зооуголок. Алмазов требовал четкости и чистоты исполнения заданий, его девизом было: «не мазать», «не затирать», а строить. Тщательное изучение природы в рисунке и лепке находило у Алмазова логическое завершение на занятиях по стилизации, которые были в высшей степени творческими.

Преподавание композиции Алмазов увязывал непосредственно с творческим процессом. Он смело вовлекал учеников в работу по созданию произведений⁷⁴. Нередко свои творческие работы Алмазов выполнял непосредственно в учебной мастерской. В этом была и сильная сторона — личный пример, когда ученики видели и сами

⁷⁰ Н. Россов. Памяти В. В. Коновалова. — «Саратовский листок», 1908, 30 марта.

⁷¹ Вначале Алмазов преподавал в четырехклассном городском училище Сергиева посада, а затем был переведен в Москву в филиал Строгановского училища.

⁷² ЦГАЛИ, ф. 677, оп. 1, д. 212, л. 14.

⁷³ Отчет школы за 1914—1915 год, стр. 5.

⁷⁴ Ученики художественной школы под руководством Алмазова работали над скульптурным украшением интерьеров Екатеринбургского оперного театра, сада общественного собрания (ныне сад им. Вайнера), а учащиеся А. Узких и Н. Захваткин в 1912 году работали с Алмазовым над проектом памятника Минину и Пожарскому, модель которого была выставлена в помещении школы, к сожалению, она не сохранилась. Скульптурные бюсты В. Г. Белинского, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Ф. М. Решетникова работы Алмазова и ныне украшают фасад здания областной детской библиотеки.

Некоторые скульптуры Алмазова были отлиты на Каслинском заводе, а в 20-е годы он активно участвует в осуществлении плана «монументальной пропаганды», так, например, в 1924 г. скульптор выполнил барельеф В. И. Ленина, отлитый в чугане уральскими умельцами.

участвовали в творческом процессе, и слабая — еще мало подготовленные учащиеся, увлекшись творчеством, невольно стремились перескочить длительный процесс изучения натуры.

Творческая биография художника-педагога Александра Никитича Парамонова тесно связана с развитием художественного образования и становления изобразительного искусства на Урале в начале XX века и послереволюционного периода.

В училище Штиглица, где он учился с 1895 по 1899 год, Парамонову посчастливилось заниматься у опытных педагогов В. И. Савинского, Г. М. Манизера, Н. А. Кошелева, но особое влияние на формирование его как художника оказал гравер В. В. Матэ, прививавший ученикам грамотность и высокую культуру рисунка как основу любого вида искусства⁷⁵. Незаурядные данные и работоспособность Парамонова проявились рано. Он «шел одним из первых учеников, — вспоминает его товарищ по училищу, известный советский график Иван Павлов, — как по рисунку, так и по живописи и композиции. Он быстро окончил школу с поездкой за границу»⁷⁶. За годы учебы А. Н. Парамонов не только получил прочные знания в области графики, живописи, но и глубоко изучил великое наследие прошлого⁷⁷. Кроме того, «в бытность свою в училище Парамонов прослушал полный курс методики рисования и в течение года выполнял успешно практикование в преподавании»⁷⁸.

Природные дарования, солидный запас знаний и постоянная упорная работа сделали Парамонова разносторонним художником⁷⁹, чуткость же к молодым талантам определила его приход

⁷⁵ Между учениками и учителем установилась тесная дружба, которая продолжалась и после окончания Парамоновым училища. Он неоднократно работал над натурой в мастерской учителя, где произошла встреча и знакомство Парамонова с В. А. Серовым.

⁷⁶ И. Павлов. Жизнь русского гравера. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963, стр. 86.

⁷⁷ В 1897 году Советом училища Парамонов был направлен в Новгородскую губернию с группой реставраторов под руководством академика В. В. Суслова для «съемки художественных ценностей», где выполнил ряд копий фресок в церквях Спаса на Нередице, Успения на Волотовом поле и в Софийском соборе. «В июле 1900 года Парамонов командирован в Самарканд для обмера и срисовывания древнейших среднеазиатских памятников искусств» (ЦИА СССР, ф. 790, оп. 1, д. 130, л. 190), где он работает в составе археологической экспедиции академика П. П. Покрышкина, делает зарисовки и акварели с мечети Шахи-Зинда.

⁷⁸ ЦГИА СССР, ф. 790, оп. 1, д. 130, л. 190.

⁷⁹ Парамонов — автор многих живописных работ: «Лед возят» (Свердловская картинная галерея), «Осень», «Буденовец Ваганов», «Портрет героя гражданской войны Ф. Гуляева» (Пермская картинная галерея) и др. Много сил Парамонов отдал журнальному и газетному рисунку. Его рисунки помещались в сатирических журналах «Гном», «Рубин», «Магнит»; в 20-е годы Парамонов сотрудничал в журналах «Колос», «Товарищ Терентий», газетах Урала: «Крестьянская газета», «Уральский рабочий», «На смену». Кроме того он работал в издательстве «Уралкнига». П. П. Бажов вспоминал: «Парамонов славился быстротой рисунка, он один обслуживал рисунком и резьбой по дереву (цинкографии не было) все городские издания». (П. П. Бажов. Публицистика, письма, днев-

в педагогику. Парамонов на уроках рисунка и живописи учил понимать красоту природы, видеть ее многообразие. Этому способствовали натурные постановки. Он нередко «входил в класс с большим букетом цветов, с осенними яркими листьями, и класс превращался в цветущий сад»⁸⁰. В классных постановках Парамонов учил также композиции и видению живописного тона, — эти проблемы он считал для художника главными, и сам всю жизнь стремился к овладению ими. Нередко преподаватель выходил вместе с учениками писать этюды на природу. Парамонов имел еще одну привязанность, он очень любил народное искусство, считая его родником истинной красоты, и стремился привить эту любовь ученикам.

Памятны учащимся лекции Парамонова по истории искусства, которую он воспринимал не как ученый-искусствовед, а как художник: «Что такое история искусств? Это история чувств человеческих, выраженных изобразительным искусством. Это есть по преимуществу история сердца человеческого, история самых светлых глубин души данного народа»⁸¹.

Требовательность в учебной работе Парамонов сочетал с удивительно чутким отношением к своим воспитанникам, огромной заинтересованностью их судьбой: «Нельзя ни на минуту забывать, что в художественной школе я воспитываю живых молодых людей. По-казенному относиться к этому святому делу я не могу и не хочу. Было бы преступлением давать камень вместо хлеба этим молодым, ждущим от тебя света, душам»⁸². В этом весь Парамонов — художник, педагог, человек.

По приглашению М. Ф. Каменского в 1904 году в Екатеринбург приехал Теодор Эдуардович Залькалн⁸³, который после успешного окончания училища Штиглица (1899 год) в течение года совершенствовался в мастерской О. Родена.

Всесторонне одаренный мастер, Залькалн успешно работал в области портрета, анималистического жанра, модельерного и монументального искусства. Он владел в совершенстве многими материалами: бронзой, мрамором, гранитом, керамикой, фарфором, что было очень важно для преподавателя художественно-промышленной школы.

Учеба в мастерской великого французского скульптора дала многое Залькалну. Он сумел усвоить суть роденовской лепки: прежде чем лепить, художник обязан изучить, понять модель, глубина проникновения в натуру раскрепощает художника, и

ники. Свердловское книжное изд-во, 1955, стр. 33—34). С 1928 года Парамонов работал в центральных газетах.

⁸⁰ Н. С а з о н о в. Записки уральского художника. Л., «Художник РСФСР», 1960, стр. 36.

⁸¹ Дневники. Личный архив художника.

⁸² Там же.

⁸³ Народный художник СССР, Герой Социалистического Труда, автор многих монументальных памятников и станковых произведений. Умер Т. Э. Залькалн на 96-м году жизни в сентябре 1972 г.

только в этом случае он подчиняет себе и материал и технику исполнения. Исходя из этих важных положений, Залькалн требовал от своих учеников постоянной тренировки в быстром набросочном рисунке, воспитывающем глазомер ученика и развивающем видение целого. Воспитание этих качеств продолжалось и на занятиях лепкой: ученики внимательно анализировали пластические особенности натуры, а затем постигали законы композиции, здесь Залькалн учил соподчинять целому детали.

Учеба у таких педагогов, как Каменский, Рупини, Коновалов, Парамонов, Залькалн давала ученикам не только чисто ремесленные навыки, но и солидный художественный багаж, что помогло многим выпускникам Екатеринбургской школы войти в большое искусство (И. Д. Шадр, И. К. Слюсарев, П. М. Кремлев и др.).

Но успехи Екатеринбургской художественно-промышленной школы были немалыми без вклада, внесенного руководителями практических мастерских. Если педагоги на занятиях по художественным предметам давали знания в области рисунка, живописи, скульптуры, то мастера учили видеть, понимать и обрабатывать природные материалы. Работа мастера была довольно сложной: он обязан был знакомить учеников с инструментами, технологией обработки камней. Но главной задачей мастера было помочь ученику найти в инертном камне «живинку» и извлечь ее. Здесь наиболее умело использовались в Екатеринбургской художественной школе уральские традиции камнерезного искусства.

Руководителями мастерских нередко были потомственные уральские кустари. Так, в первые годы камнерезную мастерскую школы возглавлял Александр Николаевич Трапезников, выходец из кустарей села Мраморского. Одаренный от природы, этот удивительный человек и художник мог бы послужить прототипом героев бажовских сказов. Не имея специального художественного образования, Трапезников достиг в своем творчестве замечательных успехов, его работы нередко экспонировались на многих выставках, в том числе и на международных. Он с большой любовью, вниманием и терпением вводил своих учеников в мир красоты и поэзии уральских камней. Нередко ученики были свидетелями рождения уникальных произведений камнерезного искусства. В 1910 году Трапезников выполнил вазу из «редкого экземпляра кристалла дымчатого горного хрусталя, около двадцати фунтов весом, естественные грани которого были отшлифованы, и кристалл почти в целом виде был оправлен в серебряную отделку с порфировым пьедесталом»⁸⁴. Ваза была показана на международной выставке в г. Турине.

По мере развития школы повышались и требования к руководителям мастерских. Помимо великолепных знаний ремесла необходим был более высокий общий уровень, поэтому на руководство мастерскими назначались люди со специальным образованием.

⁸⁴ Отчет школы за 1910—1911 г., стр. 8—9.

Столярную мастерскую, например, возглавлял Д. А. Болтянский, имевший звание мастера «по резному делу»; чеканной мастерской заведовал Е. К. Маркевич, выпускник Строгановского училища.

На примере Екатеринбургской художественно-промышленной школы можно видеть, как на рубеже XIX—XX веков возникали, формировались и развивались новые методы подготовки художников, не только для художественных промыслов и художественной промышленности, но и для машинного производства, прогресс которого создавал условия для проникновения в его сферу искусства. По существу, в художественно-промышленных школах закладывались основы качественно новой отрасли искусства, разработкой которой по-настоящему художественная школа смогла заняться лишь в советское время.

Г. Б. Зайцев

УРАЛЬСКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. И. КОРЗУХИНА

Русскому изобразительному искусству второй половины XIX века посвящено большое количество работ. Создается впечатление, что добавить что-либо принципиально новое к уже написанному нельзя. Однако при обстоятельном изучении становится ясно, что далеко не все темы достаточно глубоко раскрыты, а некоторые вообще едва затронуты.

Общий подъем русского изобразительного искусства и особенно живописи второй половины века обусловлен творчеством не только таких крупных мастеров, как В. Г. Перов, И. Е. Репин, В. И. Суриков, И. И. Левитан, но и художников менее значительных, о которых, как правило, в монографических работах говорится лишь вскользь. К числу таких художников принадлежит и Алексей Иванович Корзухин.

Настоящая статья имеет задачу проследить годы жизни этого художника на Урале, так как именно здесь заложены основы его последующих успехов и корни тех противоречий, которые были свойственны Корзухину (как и многим другим художникам) в течение всей его жизни. Один из основателей Санкт-Петербургской артели художников и Товарищества передвижных художественных выставок, личный друг И. Н. Крамского и непременный участник всех академических выставок, творец полотен «Отъезд из монастырской гостиницы» и «Перед исповедью», Корзухин был в то же время одним из крупнейших представителей религиозной живописи своего времени. Все это явилось в значительной мере следствием влияния среды, где он родился и провел свою юность.

Уральский период жизни Алексея Ивановича Корзухина никем специально не изучался и в биографии художника, как правило, не выделялся. У всех исследователей описание этого периода укладывалось в несколько строчек текста, касавшегося одних и тех же фактов, опубликованных в 1894 году в каталоге посмертной выставки картин художника.

Наиболее полно эти факты изложены у В. П. Толстого: «Алексей Иванович Корзухин родился в 1835 году на Уктусских рудниках, на Урале. Его родители были горнозаводскими крестьянами, казенными крепостными. Ни о каком выборе будущего жизненного поприща, разумеется, не могло быть и речи: судьба сына «государевых крепостных» Корзухина была подобна судьбе многих дру-

гих талантливых людей. Рано пробудившаяся страсть к рисованию нашла единственное возможное применение — он самоучкой выучился копировать иконы и на вырученные от продажи деньги покупал бумагу и краски, чтобы рисовать. Местный, иконописец обратил внимание на талантливого мальчика и взял его к себе в учение. Стать провинциальным богомазом — вот все, о чем мог мечтать сын горнозаводских крепостных. Однако Корзухину посчастливилось. Талантливый мальчик попал на глаза начальнику уральских горных заводов С. Я. Глинке¹ — либеральному и просвещенному человеку, и тот определил его в Горное училище. Прочувшись там до 1857 года, Корзухин испрашивает себе двухлетнее увольнительное свидетельство и на свой страх и риск отправляется в Петербург, в Академию художеств. После ряда мытарств его заветная мечта, наконец, осуществляется, и в 1858 году он становится учеником Академии².

Естественно, что такое общее и неточное перечисление фактов не может вскрыть истоки раннего творчества Корзухина, показать ту почву, на которой пустил первые ростки талант художника. Это заставило нас обратиться к документам Государственного архива Свердловской области, Центрального исторического архива и ряда других учреждений. Опираясь на изученный фактический материал, все время пребывания Корзухина на Урале можно разделить на уктусский (1835—1848) и екатеринбургский (1848—1858) периоды.

Такое разделение обусловлено тем, что до середины 1848 года семья Корзухиных жила в поселке Уктус, а после этого — в Екатеринбурге. Творчество в каждый из указанных отрезков времени обладало определенными чертами, оправдывающими указанную периодизацию.

Уктусский период (1835—1848)

Уктусский поселок был основан в 1702 году при железоделательном заводе, построенном на живописном берегу реки Уктус³. В 1758 году завод был перестроен, на нем обрабатывалась руда, привозимая с открытых в 1745 году Березовских рудников. Новый масштаб работ вынудил горное начальство во второй половине XVIII века резко увеличить количество горнозаводских рабочих. Именно к этому периоду относятся первые документально закрепленные следы семьи Корзухиных.

Дед художника, Степан Корзухин (1777—1832(?)), родился на Уктусском заводе и в 1790 году начал на нем работать промываль-

¹ Так в тексте. В действительности: Глинка Владимир Андреевич (1790—1862), генерал-от-артиллерии, с 1837 по 1855 г. — главный начальник уральских горных заводов.

² В. Толстой. Алексей Иванович Корзухин, 1835—1894. М., «Искусство», 1960, стр. 3—4.

³ В настоящее время она называется рекой Патрушкой.

щиком золота⁴. Отец художника — Иван Корзухин (между 1798 и 1801 — после 1862) пошел по стопам отца с двенадцатилетнего возраста⁵. Таким образом, семья Корзухиных, связанная с Уктусским золотопромывальным заводом со дня его основания, была потомственной семьей горнозаводских рабочих.

В 1821 году Иван Корзухин женился на двадцатилетней Матрене (1801 — после 1862) — будущей матери художника⁶.

К концу 20-х годов XIX века оживление в екатеринбургской золотодобывающей промышленности стало спадать. Количество мастеровых на Уктусском заводе резко сокращается. Их переводят на другие заводы и в первую очередь на Нижне-Исетский железоделательный завод, основанный в 1797 году и расположенный в шести верстах южнее Уктуса. Именно туда в 1827 году был переведен Иван Корзухин и назначен работать на конный двор завода.

Очевидно, многие из переведенных продолжали жить в поселке Уктусского завода, где имели свое налаженное хозяйство. Только этим можно объяснить, что впоследствии оба сына Ивана и Матрены Корзухиных прошли метрическую запись и крещение в Уктусской ружной сельской Преображенской церкви, а не в Нижне-Исетске, где был свой церковный приход.

В 1834 году у четы Корзухиных родился сын Александр, а 11 марта 1835 года⁷ — младший, Алексей, будущий художник. Рождение Алексея документально зафиксировано в «Ведомостях Уктусского завода о родившихся, браком сочетавшихся и умерших за минувший март месяц 1835 года»⁸.

Судя по имеющимся фактам, семья, в которой родился художник, была патриархальной, очевидно набожной, потомственной горнозаводской семьей, крепко привязанной к своему хозяйству. Хозяйственная сметка Степана Корзухина, о которой свидетельствует владение двумя домами⁹, и вытекающий отсюда определенный достаток, говорят о том, что Корзухины не стояли в самом низу социальной лестницы¹⁰.

Как же сложились первые годы жизни будущего художника? К сожалению, сведения, которые можно почерпнуть из документов, очень скудны.

Очевидно, материальное положение семьи сильно пошатнулось, так как в 1838 году Иван Корзухин вынужден был продать дом¹¹ и, вероятно, его семья ютилась в доме брата. Алексей редко видел отца, так как тот продолжал работать на Нижне-Исетске и явно

⁴ Государственный архив Свердловской области (ГАСО), ф. 29, оп. 1, д. 495, запись 47.

⁵ Там же.

⁶ ГАСО, ф. 29, оп. 1, д. 668, запись 167.

⁷ Все даты даны по старому стилю.

⁸ ГАСО, ф. 41, оп. 1, д. 1010, л. 148.

⁹ ГАСО, ф. 29, оп. 1, д. 650.

¹⁰ Дед художника неоднократно назначался десятским.

¹¹ ГАСО, ф. 29, оп. 1, л. 829.

не мог уделять сыновьям много внимания. Возникшие материальные трудности, несомненно, явились причиной того, что Алексей не пошел, как многие из его сверстников, ни в заводскую, ни в церковную школу. Именно в этот период стал проявляться его талант к рисованию. Уже в семилетнем возрасте (т. е. в 1842 году) Алексей Корзухин много рисовал. Об этом свидетельствует известный искусствовед В. Чуйко, встречавшийся с Корзухиным неоднократно в 1860-х годах в Санкт-Петербургской Артели. Вот что он писал в 1894 году: «Имея не более семи лет, он уже рисовал и написал несколько образов и картин, которые невольно обратили на себя внимание окружающих»¹².

Примерно то же самое пишет и анонимный биограф¹³ Корзухина в справке, приложенной к каталогу посмертной выставки 1894 года: «Еще в раннем детстве покрывал он заборы и стены древними своими рисунками, 6-ти лет от роду он начал писать и образа. По рассказам покойного, он возымел это желание внезапно, будучи однажды в церкви, 6-го августа¹⁴. Желание удалось осуществить. Образ был написан. Мальчик отправился на базар, продал его, на вырученные деньги купил холста и принялся за следующий образ»¹⁵.

Наконец, об этом свидетельствует младший сын художника — Федор Алексеевич (1875—1942), хотя его утверждение менее конкретно: «...с ранних лет он тяготел к рисованию»¹⁶.

Из этих свидетельств можно с уверенностью заключить, что, во-первых, уже в 1841 году Алексей Корзухин начал писать маслом образа и, во-вторых, что его первые рисунки и картины, написанные маслом, появились в это же время.

Очевидно, наиболее ранними из работ были копии с икон домашнего киота. Копирование икон в религиозной семье, несомненно, всячески поощрялось и при их исполнении подробно комментировалось по священному писанию. «Так дело шло, пока будущего художника не заметил местный иконописец, взявший его к себе в ученье»¹⁷.

Какие это были иконы, сейчас неизвестно, так как мы знаем лишь одну из них, и то только по названию¹⁸. Первые произведения Корзухина полностью выпадают из нашего поля зрения, хотя именно на них он постигал основы композиции, колорита, перспек-

¹² В. Чуйко. А. И. Корзухин. — «Всемирная иллюстрация», 1894, № 19, стр. 393.

¹³ Есть основания считать, что этим биографом был старший сын художника — Иван Алексеевич (1871—1931).

¹⁴ 6-го августа — Преображение, престольный праздник уктусской церкви.

¹⁵ Каталог картин, этюдов и рисунков покойного А. И. Корзухина (1835—1894). СПб, 1894, стр. 3—4.

¹⁶ Стенографический отчет вечера, посвященного памяти художника А. И. Корзухина 7 мая 1936 г. в Академии художеств, стр. 2. Научно-библиографический архив АХ СССР, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 69.

¹⁷ Каталог картин..., стр. 4.

¹⁸ По устному сообщению жителя Уктуса В. М. Кондратьева, это икона — «Алексей — человек божий» — в алтаре бывшей уктусской церкви.

тивы, несмотря на то, что эти элементы усваиваются им с точки зрения церковных канонов. В этом можно убедиться, рассмотрев ранние произведения светского содержания.

Нам известны три произведения такого рода: портрет отца¹⁹, матери²⁰ и священника²¹. Отнесение этих работ к уктусскому периоду обусловлено и возрастом изображенных лиц, и очень сходными для всех трех приемами художественного письма. Портреты отца и матери являются более ранними. Их можно датировать первой половиной сороковых годов. Портрет священника относится ко второй половине сороковых годов.

Портрет матери художника, как и портрет отца, представляет собой трехчетвертное поясное изображение. В обоих портретах объемно выделено лицо, а все «доличное» выполнено в плоскостной манере, обобщено в темной гамме красок. Ровный светлорыжий фон, слегка высветленный вокруг головы, позволил усилить эффект рельефности. К колористическому строю этого портрета можно вполне отнести слова В. Турчина о «купеческих портретах»: «Навыки иконописца приводили к тому, что в портретах появились черты своеобразной «парсунности». Тени располагались произвольно, казались глухими, словно приклеенными. Характерен был рыжий колорит со множеством желтоватых, красноватых и охристых оттенков»²². Черты лица матери трактованы весьма натуралистично, что является вполне естественным, если учесть возраст художника. Стремление к такой скрупулезности в деталях несомненно было вызвано желанием добиться абсолютного портретного сходства у начинающего художника. Он еще не научился обобщать, и ему казалось, что чем точнее он воспроизведет натуру, тем полнее изобразит портретируемого. Правда, позже современники отмечали и в некоторых портретах Корзухина семидесятых-восемидесятых годов черты натуралистичности²³, но нам представляется, что это было вызвано совсем иными причинами.

Многие из упомянутых черт проявляются и в портрете священника, который был исполнен в самом конце уктусского периода.

Сейчас трудно абсолютно точно установить, кто из священнослужителей изображен молодым художником, но можно предположить с достаточной степенью достоверности, что это Петр Васильевич Удинцев — настоятель уктусской Преображенской церкви, который в 1835 году стоял у крещальной купели новорожденного Алексея. Действительно, в поселке Уктус со времени рожде-

¹⁹ Х., м., 71,5×53,5. Свердловская картинная галерея. (В дальнейшем СКГ).

²⁰ Х., м., 40×35,5. СКГ.

²¹ Х., м., 65×46,8. Нижнетагильский музей изобразительных искусств (В дальнейшем — НТМИИ).

²² В. Турчин. Забытые лица. «Творчество», 1969, № 12, стр. 19.

²³ Например, анонимные заметки в газете «Петербургский листок» от 26 февраля (в студиях художников Корзухина и Бегрова) и 8 марта 1886 года (Академическая выставка).

ния художника и до 1849 года был лишь один священник — упомянутый нами Удинцев. Известно и другое: Алексей Корзухин был очень близок к семье Удинцева, делал с членами этой семьи зарисовки, дружил с детьми настоятеля. Наконец, облик, воссозданный на портрете, отвечает представлению о просвещенном и гуманном человеке, каким был в действительности П. В. Удинцев.

Интересны те изменения в трактовке образа, которые отличают эту работу от портретов родных. Эти различия касаются не столько технических приемов, сколько общего отношения к изображаемой натуре. Художник отказывается от скрупулезного натуралистического изображения, исключает маловажные детали и стремится создать образ человека-мыслителя. Это подтверждается и одухотворенным лицом священника, и взглядом, выражающим напряженную мысль. Но теперь художнику этого уже мало, и он подчеркивает состояние задумчивости священника, вводя в портрет жест: правая рука изображенного как бы нервно тербит книгу, а связующим звеном между лицом и рукой служит крест на владимирской ленте. Таким образом, здесь уже виден следующий шаг развития творчества Корзухина — он пытается подойти к психологической трактовке образа.

Уктусский период окончился в 1848 году переездом семьи Корзухиных в Екатеринбург.

Екатеринбургский период (1848—1858)

В 1848 году Алексей становится самостоятельной «ревиской душой» и приступает к работе. Пора «счастливого» детства кончилась. Последующее десятилетие явилось для него временем серьезных испытаний и временем первых зрелых художественных произведений.

Несомненно, что переезд семьи Корзухиных из небольшого поселка Уктус в Екатеринбург создавал совершенно иные условия для развития таланта художника. Что мог дать для общего и художественного развития Алексея Уктус? Все те же книги священного писания и иконы Преображенской церкви. В лучшем случае он мог познакомиться с народными лубками и невесть как попавшими в поселок картинами какого-нибудь заурядного художника-самоучки.

Иное дело Екатеринбург — чиновничья столица края с численностью населения свыше пятнадцати тысяч человек. Прежде всего, здесь было Уральское горное училище, в ведении которого была своя библиотека. Правда, в этой библиотеке в 1855 году было всего сто шестьдесят четыре книги²⁴, но среди них находилась и «История государства Российского» Карамзина, и «Русская история» Устрялова, и полное собрание сочинений Михайловского-

²⁴ Сто лет горнотехнической школы на Урале. Свердловское областное государственное издательство, 1948, стр. 19.

Данилевского, и стихотворения Жуковского, Баратынского, Лермонтова²⁵.

Начиная с 1843 года в Екатеринбурге функционирует театр, где гастролирует труппа антрепренера П. А. Соколова, в составе которой участвовала известная в то время артистка Е. А. Иванова²⁶. Театр всячески поощрялся Главным управлением уральских заводов В. А. Глинкой²⁷, а репертуар труппы пользовался большим успехом у публики²⁸.

Прибранное к рукам сибирское золото неожиданно вознесло в Екатеринбурге новоявленных золотопромышленников Казанцевых, Зотовых, Баландиных, Рязановых. Эти нетитулованные хозяева города начали строить роскошные особняки в классическом стиле²⁹ и украшать свои покои не только музейной мебелью, но и холстами самых разнообразных художников.

Таким образом, переехав в Екатеринбург, Корзухин попал в совершенно иную культурную среду.

О жизни Алексея в этот период известно немного: семь долгих лет, вплоть до 1855 года, он работает мастеровым Монетного двора. В творчестве Корзухина в это десятилетие наблюдаются свои особенности, как-то приоткрывающие завесу времени над его жизненным путем. Во-первых, чувствуется упорная учеба Алексея живописному мастерству, в результате чего замечен резкий скачок между портретами 1848—1852 и 1853—1856 годов. Соответственно эти отрезки можно было бы назвать ранним и поздним екатеринбургским периодом. Такое деление поддается и определенными особенностями жизни Корзухина.

К раннему екатеринбургскому периоду следует отнести два достоверных полотна: автопортрет³⁰ и портрет брата художника³¹. Кроме того, к этому периоду следовало бы отнести и еще одно произведение, которое приписывается Корзухину условно — образ «Суббота всех святых»³². К позднему екатеринбургскому периоду относятся портреты Н. И. Кокшарова³³, В. А. Глинки³⁴, портрет

²⁵ ГАСО, ф. 93, оп. 1, д. 3, л. 141.

²⁶ Ю. Курочкин. Из театрального прошлого Урала. Заметки собирателя. Свердловское книжное изд-во, 1957, стр. 81.

²⁷ Ю. Курочкин. Бабушка уральского театра Е. А. Иванова. Свердловск, Средне-Уральское книжное изд-во, 1969, стр. 45—63.

²⁸ Из истории Урала. Урал с древнейших времен до 1917 года. Сборник документов и материалов. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1971, стр. 156—158.

²⁹ Кстати, здание первого городского театра построено в основном на средства Рязановых. См. в кн.: Екатеринбург за двести лет (1723—1923). Екатеринбург, издание юбилейной комиссии, 1923, стр. 64.

³⁰ Х., м., 71,5×64. Государственный Русский музей.

³¹ Портрет Александра Корзухина (1834 — после 1905), х., м., 49,5×39,5. СКГ.

³² Дерево; масло 53×44. На обороте иконы имеется надпись: «Пожертвована купеческой женой Дарией Ивановной Лагутяевой в память усопш. Р. Б. купца Николая Ивановича Лагутяева. 1891 г. 1 июля 13 ч».

³³ Х.; м., 71,5×56, НТМИИ.

³⁴ Х., м., 88,5×69,5, СКГ.

неизвестной из собрания Свердловской картинной галереи ³⁵, портрет Н. И. Лагутяева с сыном Иваном ³⁶, Д. И. Лагутяевой с дочерью Екатериной ³⁷, Е. И. Кокшаровой ³⁸, А. И. Чердынцева ³⁹, Ф. С. Князева ⁴⁰, монашки ⁴¹, а также два известных нам лишь по документам портрета Александра I ⁴².

Какое-то промежуточное положение между работами обоих екатеринбургских этапов занимает работа 1853 года — портрет Петра I в мундире Преображенского полка ⁴³.

Резкая количественная разница раннего и позднего екатеринбургского периода обуславливается не только числом найденных вещей, но и теми целями, которые, очевидно, ставил себе художник в оба отрезка времени. В ранний период Корзухин почти не занимался светскими заказными работами, ограничиваясь портретами своих родных. Наоборот, в это время, очевидно, он исполнил большое количество заказных работ на религиозные темы, а они, будучи, как правило, неподписанными, не сохранились. Попытаемся доказать это наше положение.

Два портрета, дошедшие до нас от раннего екатеринбургского периода, принципиально мало чем отличаются от полотен, выполненных в Уктусе, хотя и чувствуется более уверенный мазок и более красочная гамма. Их главное отличие от прежних работ чисто внешнее и скорее отражает переезд семьи Корзухиных в город Главной конторы заводов хребта Уральского, чем определенную эволюцию творчества художника. Армяки, платки, кафтаны исчезали с холстов молодого художника, и он изображает себя и брата в сюртуках и ослепительно белых рубашках. Однако эти портреты тоже имеют несовершенства, в частности заметны погрешности в анатомии.

Таким образом, в области светского портрета в 1848—1852 годы существенных сдвигов в творчестве художника не наблюдается. Следовательно, его творческая энергия в эти годы была направлена в другую область — этой областью могла быть только иконопись. Здесь уже упоминалось о том, что нам не известны достоверные работы такого рода, относящиеся к этому периоду, однако кисти Корзухина можно приписать икону «Суббота всех святых». Даже если считать, что авторство Корзухина здесь весьма проблематично, то этот образ представляет определенный стандарт екатеринбургских иконописцев того времени, от которого молодой художник вряд ли отходил. Икона «Суббота всех святых» изобра-

³⁵ Х., м., 54×44, СКГ.

³⁶ Х., м., 56×46, СКГ.

³⁷ Х., м., 56×48, СКГ.

³⁸ Х., м., 71,5×56; НТМИИ.

³⁹ Х., м., 70×62, СКГ.

⁴⁰ Х., м., 53,5×43 СКГ.

⁴¹ Х., м., 68×55. Киргизский Государственный музей изобразительных искусств.

⁴² ГАСО, ф. 24, оп. 23, д. 5548.

⁴³ Х., м., 129×97, СКГ.

жает многоплановый, даже скорее многоярусный, но безрегистра-
вый собор всех святых. Плоскостное письмо иконы, сочетающееся
с объемным изображением святых, и большая перегрузка компо-
зиции очень отдаленно напоминает поздние росписи Корзухина в
храме Христа Спасителя в Москве. Самым замечательным в этой
иконе является несколько необычное расположение святых: из
семидесяти пяти фигур в самом центре на переднем плане изобра-
жен святой, который по своим атрибутам может быть определен
либо как святой Онуфрий, либо как святой Алексей. Помещение
любого из этих двух святых на первом плане в такого рода иконах
не являлось каноном иконописной традиции⁴⁴. Исключением явля-
лись те случаи, когда кто-либо из семьи заказчика носил имя этого
святого. В семье Лагутовых — заказчиков иконы, никого с именем
Онуфрия или Алексея не было⁴⁵. Именно в связи с этим вполне
правомерно предположить, что святой Алексей⁴⁶ помещен на пе-
реднем плане иконы по воле автора. Если же этим автором являл-
ся Алексей Корзухин, то такое привилегированное положение
святого будет вполне оправдано.

Так или иначе, но именно на иконах, очевидно, и укрепля-
лась кисть художника, на них он мужал творчески, пока не почувство-
вал, что в силах перейти к более сложному созиданию.

Роль пробного камня в этом переходе сыграл портрет Петра I,
скопированный с гравюры Ипполита Делароша. Данная работа
была важна Корзухину не столько как заказная⁴⁷, сколько как
учебная. Очевидно, перед молодым художником был отличный
оригинал, который он добросовестно скопировал⁴⁸.

Вопрос о периодизации работ позднего екатеринбургского
периода сложен. По характеру своего письма портреты Лягу-
товых и портрет неизвестной молодой женщины (Свердловская
картинная галерея) тяготеют к 1854 — началу 1855 года. Портрет
Е. И. Кокшаровой выполнен в 1855 году, а А. И. Чердынцева —
в 1856 году. Портрет Ф. С. Князева, очевидно, выполнен в 1856 году.
Остается неясной датировка портретов В. А. Глинки и Н. И. Кок-
шарова.

Портрет Н. И. Кокшарова скорее всего исполнен в 1854 или в
начале 1855 года, во всяком случае, до портрета Е. И. Кокшаро-
вой, так как последний не полностью закончен и подписан 1855 го-
дом. Портрет В. А. Глинки по манере письма больше тяготеет к
первой группе портретов этого периода, но по логике событий в

⁴⁴ В. И. Антонова, П. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи.
М., «Искусство», 1963, т. 1, стр. 259, 328; т. 2, стр. 30, 35, 52, 80, 215, 216, 300.

⁴⁵ Свидетельство внучки Н. И. Лагутова Н. И. Лебедевой (архив автора).

⁴⁶ Сопоставляя иконографию обоих из упомянутых святых, больше доводов
в пользу святого Алексея, а не Онуфрия.

⁴⁷ Этот портрет поступил в конце XIX века в музей Уральского общества
любителей естествознания из собрания Елизаветы Петровны Рязановой.

⁴⁸ Интересно отметить, что в Свердловской картинной галерее имеется еще
одна копия этой же картины, но написанная в конце XIX века. Она значительно
слабее работы Корзухина по своему исполнению.

жизни Корзухина он должен был быть написан после портрета Кокшаровых — в середине 1855 года. Мы будем придерживаться последнего предположения, которое обоснуем ниже.

Портрет екатеринбургского купца второй гильдии, торговца каменным товаром Николая Ивановича Лагутяева со своим сыном Иваном решен в темных тонах. Купец, чуть подавшись вперед и слегка наклонив голову, плотно сидит на невидимой для зрителя стуле. Правой рукой он уверенно опирается на колено, другой рукой обнимает за плечо небольшого худенького подростка в ученической форме. Лицо Лагутяева написано мастерски. Большой лоб подчеркивает в нем незаурядную личность делового человека. При помощи светотени художник объемно лепит лицо Лагутяева, его слегка припухлые веки, небольшой вздернутый нос, и это придает портрету особую убедительность. В противовес этому несравненно слабее выписана фигура сына Лагутяева. Создается впечатление, что она меньше интересовала художника.

Парное к этому изображение Дарьи Ивановны Лагутяевой с дочерью Екатериной удалось художнику меньше. Чувствуется, что женская натура еще дается ему с трудом. В портрете есть незавершенность — она ощущается хотя бы в руке матери, обнимающей девочку за талию.

При всех своих недостатках портреты Лагутяевых показывают, что Корзухин в целом справился со сложной задачей двойных парных портретов, которые зеркально симметрично повторяют друг друга.

Поворотным пунктом в жизни Корзухина явилось знакомство с Николаем Ивановичем Кокшаровым. Это знакомство произошло в 1853 или 1854 году и послужило причиной целой серии заказных работ, представляющих высший взлет творческой удачи художника.

Портрет Н. И. Кокшарова является вполне зрелым произведением. Он решен в лучших традициях портретной живописи середины века. Выдающийся минералог изображен как бы в неожиданно застывшем движении. Полное лицо его повернуто в сторону, будто что-то за пределами рамок портрета заинтересовало его. Такие детали, как небрежно повязанный галстук, дорогой сюртук, дополняют характеристику портретируемого. В правом нижнем углу помещен английский сеттер⁴⁹. Лицо Кокшарова выполнено тонкими лессировочными мазками с такой тщательностью, что чувствуется материальность каждого мускула. Фон портрета приглушен, хотя неясным контуром проглядывает обитое репсом кресло.

Таким образом, перед нами возникает совершенно новое по исполнению для творчества художника произведение. Чем был вызван этот скачок? Возросшим мастерством? Несомненно. Но в этом сыграл большую роль и переезд в город, где Корзухин мог

⁴⁹ В своих воспоминаниях Н. И. Кокшаров действительно упоминает, что в конце сороковых годов у него был сеттер Шарик. См.: Воспоминания Николая Ивановича Кокшарова. — «Русская старина», 1890, т. 15 и 16, кн. 4, 5 и 6.

ознакомиться с подлинными шедеврами искусства, хранящимися в собраниях видных чиновников, влиятельных дельцов и крупных золотопромышленников. Нет сомнения в том, что он был знаком с этими произведениями живописи. Сейчас невозможно установить, из каких источников непосредственно Корзухин черпал те приемы, которые позволяют причислить портрет Кокшарова к числу лучших работ всего уральского периода.

Эта работа, очевидно, сыграла важную роль и в дальнейшей судьбе художника. В 1854 или в начале 1855 года, как раз через Кокшарова, Корзухин попадает в поле зрения Главного начальника уральских горных заводов генерала-от-артиллерии Владимира Андреевича Глинки. Это событие предельно ясно освещает все тот же анонимный биограф: «На его счастье начальник горных заводов Глинка каким-то образом узнал про него и, будучи человеком добрым и отзывчивым, решил помочь будущему художнику. Он поместил его у себя в горном училище и стал давать ему необходимые заказы. При этом часть денег давалась А. И. на руки, часть же оставалась для будущего. На первую половину денег он нанимал себе учителей, стараясь образовать себя с лучшей стороны, но не забывалось и искусство»⁵⁰.

Примерно такими же словами описывает это знакомство и В. Чуйко.

Известно, что Кокшаров постоянно приезжал на Урал в Березовск, где находилась семья его отца⁵¹. Именно в Березовске, начиная с 1848 года, было сосредоточено все управление золотыми приисками Екатеринбургского горного округа, мастерскими которых и числились почти все уральские Корзухины. Здесь, скорее всего, и произошло представление Корзухина В. А. Глинке, так как Н. И. Кокшаров был в Главной конторе своим человеком⁵². Одним из доказательств того, что Корзухин был представлен Глинке в тот период, служит исполненный им портрет генерала.

Если в портрете Кокшарова нам остается неясным, что послужило образцом, то в портрете генерала Глинки отчетливо видно влияние Джорджа Доу с его знаменитыми портретами для Военной галереи Зимнего дворца. Если даже молодой Корзухин не видел ни одного оригинала этого плодовитого художника⁵³, то он, несомненно, был знаком с многочисленными гравюрами с них. Увидев их, Корзухин подпал под влияние их построения и скопировал портрет Глинки по той же схеме⁵⁴. Тщательно выписав

⁵⁰ Каталог картин..., стр. 4.

⁵¹ См.: Н. И. Шафрановский. Николай Иванович Кокшаров. М. — Л., «Наука», 1964.

⁵² В 1840 году уже при Глинке Кокшаров был инженером Монетного двора.

⁵³ Не исключено, что в это время в частных собраниях Екатеринбурга хранилось не менее двух портретов кисти Доу, а именно портрет Д. В. Васильчикова и С. Н. Ланского (сейчас оба в СКГ).

⁵⁴ Композиционное построение портрета В. А. Глинки очень близко к построению портрета А. Н. Бахметьева (СКГ) и почти полностью повторяет, на-

золото позументов, эполетов и орденов, художник, желая подчеркнуть суровость и прямоту Глинки, как бы сковал фигуру генерала оболочкой мундира, тем самым отделяя его от зрителя. Несмотря на прямое подражание романтизму Доу, художнику все же удалось схватить жестокость николаевского генерала, который серыми холодными глазами смотрит на этот подвластный ему мир. С трудом верится, что именно благодаря этому человеку, который проявил к художнику максимум позволенного ему внимания, Корзухину удалось уехать в Петербург в Академию художеств и получить заказы в высшем обществе столицы.

На первый взгляд, одним из самых слабых портретов этого периода является портрет Е. И. Кокшаровой. С нашей точки зрения, это объясняется его незавершенностью, а что он не завершен, в этом вряд ли можно сомневаться: достаточно взглянуть на правую руку Кокшаровой или на недописанный до конца фон, как сразу становится ясным, что несмотря на подпись, этой картине было суждено остаться незаконченной. Однако и по своему мягкому цветовому строю и по постановке натуры Корзухин стремится дать парное изображение к ранее им исполненному портрету Н. И. Кокшарова. Тем не менее, портреты не являются, строго говоря, парными: первый выполнен для прямоугольной рамки, в то время как второй был рассчитан на овальное обрамление, несмотря на то, что холсты обоих портретов по подрамнику имеют одни и те же размеры.

Если к портрету Н. И. Кокшарова Корзухин подходил, имея незначительный художественный опыт, то к портрету Е. И. Кокшаровой он подошел во всеоружии усвоенных им художественных приемов. Практически в портрете завершено лишь лицо, и это лицо позволяет предполагать, что портрет по своим художественным достоинствам должен был превзойти все предыдущие. Здесь у Корзухина впервые поэтический женский образ прозвучал в духе К. П. Брюллова и от свежего, как бы фарфорового лица Кокшаровой веет прелестью и очарованием молодой женщины⁵⁵.

Покровительство В. А. Глинки продолжало сопутствовать художнику. Собираясь покинуть Урал, генерал в 1855 году отдает распоряжение перевести мастерового Екатеринбургского монетного двора в урочнорабочие Екатеринбургского участка⁵⁶, считая, что этим он несколько облегчит его участь. Возможно, эта новая его должность давала ему больше свободного времени, так как именно после этого события он создает свое лучшее произведение уральского периода — портрет А. И. Чердынцева.

Если бы от всего уральского периода до нас дошел лишь один портрет Чердынцева, то уже можно было бы говорить о большом

пример, портрет А. И. Горчакова или И. Н. Инзова кисти Доу (оба в Эрмитаже).

⁵⁵ О подписи на портретах Е. И. Кокшаровой и А. И. Чердынцева см.: Г. Зайцев. В бытность на Урале. — «Художник», 1971, № 9.

⁵⁶ ГАСО, ф. 56, оп. 1, д. 307, запись 2118.

таланте написавшего его художника. Портрет отличается высоким мастерством исполнения и совершенной техникой письма.

Нам не известно, кем был А. И. Чердынцев, однако, судя по костюму, этот молодой человек, очевидно, происходил из чиновничьей семьи и был примерно одних лет с художником. Это их в какой-то степени сближало и, в свою очередь, заставило Алексея Корзухина отнестись к портретируемому с особенной чуткостью.

Фигура Чердынцева изображена в трехчетвертном повороте по поясу. Голова молодого человека едва заметно наклонена вправо, в то время как фигура чуть изогнута влево. Таким образом, симметрии в портрете нет, а равновесие достигается тем, что левая рука Чердынцева слегка выдвинута вперед, в то время, как правая плотно прижата к телу. Благодаря этому срединная линия высоты холста проходит ниже плечевой линии, срединная линия ширины холста не совпадает с осью симметрии лица, и геометрический центр картины находится под нижним краем галстука. Такое расположение натуры предопределяет то, что в правой части холста, туда, куда обращено лицо Чердынцева, находится больше места, а это, в свою очередь, создает пространство, которое могло бы заполниться, если изображенный выпрямится.

Изображение лица Чердынцева — наиболее совершенная часть полотна. Высокий, несколько выпуклый лоб в правой части лица закрыт наполовину слегка вьющейся прядью волос, в то время как в левой части он открыт полностью, благодаря глубоко начинающемуся пробору. Интересно Корзухин пишет глаза. Четко очерченный разрез глаз окаймляет серо-белое поле глазных яблок и светло-серые хрусталики с большими черными зрачками. В цвет хрусталиков слегка добавлен телесный цвет, и это придает глазам особую мягкость и душевную теплоту. Особой выразительности художник достигает, оттеняя внешний край хрусталика более темной каемкой и подчеркивая коричневым цветом ту часть века, которая непосредственно примыкает к хрусталикам на портрете.

Довольно массивный нос Чердынцева имеет небольшую горбинку, которая рельефно подчеркивается затененной левой частью лица. Тем не менее массивность носа не ощущается благодаря тому, что художник легко намечает светло-коричневыми, как бы просвечивающими пятнами ноздри изображенного, тем самым облегчая нижнюю часть носа.

Пухлые губы молодого человека написаны бледно-розовыми и розовыми тонами с высветлением в центре и в краях. В правой части нижняя губа тронута белилами, и этим ей придается особая сочность. Сверху губы оттеняются первыми юношескими, еще не знающими бритвы усиками, разделенными глубокой резкой бороздкой. Правая их часть, расположенная на освещенной части лица, пишется художником от бледно-серого до серого цвета с едва заметным добавлением коричневого. В противовес этому, левая часть у носа имеет коричневато-серый цвет, а у конца губ — темно-серый.

Волосы на портрете Чердынцева написаны тонкими мазками, положенными по направлению прически, от пробора в левой части головы до завитков над ушами и на затылке. Любопытно, что художник пишет волосы на разной основе. Так, около лба, где освещенность максимальная, основа темно-серая, а на затылке, где глубокие тени, основа рыже-коричневая. В соответствии с этим меняется и цвет самих волос от темно-коричневого до сероватого, а завитые кончики волос в левой части головы написаны даже синеватым.

Вся цветовая гамма лица колеблется от желтоватого там, где высветлены лоб, виски и подбородок, до розового на щеках. Осветленные части выполняются художником наиболее пастозно, как например, в правой части лба. Однако в некоторых местах Корзухин добавляет к этому чистые белые блики, как, к примеру, на кончике носа. Так как свет в портрете падает слева и чуть-чуть сверху, то затемнена вся левая часть лица, часть лба и серовато с желтым выделяется тень в подглазных мешках.

На Чердынцева белая рубашка с галстуком, темно-зеленый жилет и темно-коричневый сюртук. Рубашка выделена на портрете тремя белыми пятнами, связанными между собой бантом галстука. Правая часть воротника написана иссиня белым, причем мазки идут параллельно краям воротника. Левая часть воротника из-за поворота фигуры видится зрителю очень маленьким треугольником уже серо-белого цвета. Наконец, третье, наиболее крупное пятно — пластрон рубашки написан тремя оттенками белого: основная часть серым, приполлок — серовато-белым и рюши — чисто белым. Такое сочетание придает этому куску полотна особую рельефность.

Связующим элементом этих трех пятен является галстук, завязанный бантом. Он — черно-сиреневого оттенка, тронутый в правой своей части белесовато-черными бликами, подчеркивающими бархатную фактуру материала.

Жилет, слегка высветленный у правого отворота, написан оттенками темно-зеленого, доходящими порой до черного. Лишь в одном месте, в нижней части груди, жилет слегка расстегнут и из-под него виднеется рубашка, которую на этот раз художник затеняет таким образом, что она желтовато-коричневого цвета. Двубортный темно-коричневый сюртук завершает одежду молодого человека.

На первый взгляд кажется, что Чердынцев изображен на нейтральном фоне зеленоватых оттенков. В связи с освещенностью фигуры, Корзухин изменяет и интенсивность фона. Так, фон сильно высветлен у левой, затененной части лица, и, наоборот, у освещенной части лица фон пишется сине-зеленым. К краю холста фон постепенно темнеет и становится коричневато-зеленым. Таким образом, фон не так уж нейтрален и образует своеобразный цветовой рельеф, оттеняющий и как бы отделяющий фигуру Чердынцева от плоскости холста.

В этом портрете Корзухин уже вплотную приблизился к лучшим реалистическим портретам своего времени. Все на полотне было рассчитано до мельчайших подробностей, чтобы создать у зрителя впечатление мечтательного юноши, озабоченного какими-то своими, но именно юношескими мечтами. В этом портрете, продолжая прямую линию от портретов Кокшарова и его супруги, художник как бы прошался со своим детством, вступая в пору юношества.

Портрет Ф. С. Князева, очевидно, одного из тех, кто учил Корзухина рисованию⁵⁷, развивает другую линию портретов уральского периода, идущую от портрета священника и Лагутяевых. Здесь обращается больше внимания не на отточенность исполнения, а на внутреннюю характеристику портретируемого. От портрета Князева веет уверенностью бывалого и умного человека — рядового, но одаренного чиновника Главной конторы заводов хребта Уральского. Если в цветовом отношении портрет Князева выполнен по той же схеме, что и портрет Чердынцева, то композиционно Корзухин ретфает портрет по-иному: холст по обоим своим размерам уменьшается почти на двадцать сантиметров, но изображение лица увеличивается в полтора раза. Таким образом, хотя портрет остается поясным, этим приемом художник акцентирует внимание зрителя почти целиком на лице Князева, через которое передается характеристика человека.

Кругом описанных и упомянутых нами работ ограничивается творчество уральского периода А. И. Корзухина. В них отчетливо прослеживается рост художника и его творческое развитие. В этих портретах наметилась та прогрессивная реалистическая линия творчества, которая привела художника к событиям 1863 года, к Санкт-Петербургской артели, к крупным полотнам восьмидесятых годов.

В 1856 году Корзухин получает двухлетнее увольнительное свидетельство⁵⁸. Скорее всего, что он не сразу отбывает в Санкт-Петербург, так как лишь в 1858 году он появляется в стенах императорской Академии художеств и уже в декабре этого года получает свою первую серебряную медаль⁵⁹.

Подводя итог уральскому периоду творчества художника, можно с полной уверенностью утверждать, что к моменту отъезда в северную столицу он был уже вполне установившимся художником-портретистом. За свою двадцатитрехлетнюю жизнь на Урале он прошел в своем творчестве определенную эволюцию от близкого к иконописному письма до психологических портретов 1855—1856 годов. Эта эволюция заметна и в колористической гамме: от коричневатой до сочной живописи и светотеневой моделировки поздних портретов. Существует определенная, явственно ощутимая связь Корзухина с ведущими русскими портретистами первой половины

⁵⁷ С 1856 г. Ф. С. Князев был преподавателем черчения в Уральском горном училище.

⁵⁸ ЦГИА, ф. 789, оп. 2, д. 59, л. 6—7.

⁵⁹ ЦГИА, ф. 789, оп. 2, д. 63, л. 41.

века. С другой стороны, портреты раннего Корзухина близки и к портретам других крепостных художников Урала⁶⁰. Все это вполне естественно, так как именно на этих образцах и имел возможность самостоятельно или у частных лиц учиться молодой Корзухин. Опыт уральского периода не прошел даром, и без него не было бы ни «На исповеди», ни «Монастырской гостиницы» — выдающихся полотен русской жанровой живописи второй половины XIX века.

Здесь вполне уместно поставить еще один вопрос, связанный с творчеством художника. Случайно ли то, что талант Корзухина не был загублен и получил возможность развиваться? Нам кажется, что нет, так как становление и расцвет таланта художника надо рассматривать в тесной связи с формированием новой интеллигенции из горнозаводских и крепостных людей. Значительную часть этой интеллигенции составляют даровитые художники, скульпторы, камнерезы, вышедшие из самых низов уральского рабочего люда. Из семьи крепостных графа Строганова вышли чермозские художники Петр Лобов, Петр Ладейщиков и Николай Козаков. Крепостными были художник-гравер Андрей Пищалкин и пермский преподаватель рисования Григорий Козьминых, из мастеровых вышли скульптор Екатеринбургской гранильной фабрики Яков Анбаров, златоустовские художники Егор и Иван Бояршиновы, мастер каслинского художественного литья Михаил Канаев, чеканщик Иван Бушуев. Из семьи ремесленников — шадринский живописец Федор Бронников, из бедных мещан — поколение пермских живописцев Верещагиных. Наконец, знаменитая плеяда нижнетагильских крепостных Худояровых составила целую школу живописи. Таким образом, эта тенденция была бесспорной и вполне закономерной. «В этот период на Урале происходит сложный процесс постепенного превращения феодальной мануфактуры в промышленное предприятие. Все большее значение приобретает вольнонаемный труд. К середине XIX века проблема рабочей силы (...) была решена. Поэтому заводовладельцы стали все шире разрешать крепостным ремесленникам откупаться от обязательного труда и нанимать вместо себя вольных людей. Это давало возможность мастерам всецело заниматься ремеслом, в том числе и живописным»⁶¹. Не всегда мастера имели возможность откупаться, но почти всегда их владельцам было выгодно создать художнику условия для творчества. Так и случилось с Корзухиным, когда генерал Глинка перевел его в урочнорабочие. Таким образом, то, что талант Корзухина получил свое развитие, является вполне закономерным.

⁶⁰ Ср. с автопортретом Бонифатия Худоярова, 1861 г. В кн.: Б. В. Павловский. Крепостные художники Худояровы. Свердловское государственное издательство, 1963, стр. 39.

⁶¹ Б. В. Павловский. Крепостные художники., стр. 11.

В. А. Черепов

ГРАФИКА ЕКАТЕРИНБУРГСКИХ САТИРИЧЕСКИХ ЖУРНАЛОВ В ГОДЫ ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

1905 год стал рубежом, гранью многих явлений общественной жизни дореволюционной России. Завершился первый период пролетарского этапа освободительного движения. Завершился он небывалой до той поры революционной бурей, которая втянула в свое русло огромные массы пролетариата и крестьянства.

«Пролетарская борьба,— говорил В. И. Ленин,— вызвала большое брожение, частью и революционное движение, в глубинах пятидесятисемимиллионной крестьянской массы, крестьянское движение нашло отклик в армии и повело к солдатским восстаниям, таким образом дремлющая Россия превратилась в Россию революционного пролетариата и революционного народа»¹.

Широкой волной прокатилась революционная буря по всей России, но подъем и спад движения народных масс в разных районах страны не совпадал. Подводя итоги стачечного движения в России, В. И. Ленин отметил эту особенность революции: «...мы можем сказать, что крупные города проснулись, а мелкие и деревни в значительной мере еще спали»².

Рабочие, а особенно крестьяне отдаленных районов вступали в борьбу на пять—семь месяцев позже рабочих наиболее развитых центральных губерний России, хотя в крупных промышленных городах Урала—Перми, Екатеринбурге, Уфе—пролетариат, руководимый большевиками, выступал одновременно с питерскими и московскими рабочими. Неорганизованное крестьянство, мелкая, демократически настроенная буржуазия шли большей частью в хвосте событий.

К 1905 году на Урале уже сформировалась сильная организация РСДРП. Она сыграла значительную роль в сплочении масс и прежде всего пролетариата крупных городов. В первые же дни после революции уральские социал-демократические комитеты оповестили народ о кровавых злодеяниях царизма. В крупных городах и на многих заводах среди трудящихся была распространена прокламация «Ко всем уральским рабочим» с призывом последовать примеру питерских рабочих остановить работу, требовать улучше-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 310—311.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 19, стр. 3.

ния жизни, восьмичасового рабочего дня, свободы слова, печати, собраний, стачек, союзов³. Выступления рабочих поддержала прогрессивная интеллигенция, учащиеся.

В Екатеринбурге первая массовая волна стачек прокатилась в феврале — апреле 1905 года. Бастующие выставляли экономические и политические требования, настаивали на созыве Учредительного собрания. 1 и 6 мая состоялись массовки и демонстрации. Рабочие, возглавляемые большевиками, шли с пением «Марсельезы» под красным флагом с надписью: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Слышались лозунги: «Долой самодержавие!», «Да здравствует революция!» В августе поднялась волна протеста против совещательной «булыгинской думы».

С новой силой массовые выступления рабочих, учащейся молодежи вспыхнули после 17 октября, когда был объявлен царский манифест. 19 октября на Кафедральной площади Екатеринбурга состоялся многолюдный митинг. Организаторами его были большевики. По инициативе большевиков в Екатеринбурге была создана боевая дружина, в которую вошли рабочие, революционно настроенные учащиеся. Эта дружина до конца декабря охраняла порядок в городе.

Декабрь 1905 года был вершиной 1-й русской революции. После поражения Декабрьского вооруженного восстания реакция усиливалась по всей стране. Но сразу остановить революционный натиск было невозможно. 1906 и начало 1907 года, составляющие в целом медленное отступление революции, ее второй этап, были тем не менее периодом острой политической борьбы, когда тактика большевиков заключалась в разоблачении думской политики царизма и предательства либерально-монархической буржуазии.

Революция 1905—1907 годов потерпела поражение. Но она имела огромное значение как «генеральная репетиция», без которой была бы невозможна победа Великой Октябрьской революции». Она сыграла огромную роль в политическом воспитании и просвещении народа, расковала инициативу масс, выступивших на борьбу с царизмом⁴.

Как одно из достижений революции В. И. Ленин указывал на завоевание свободы печати. «Цензура была просто устранена. Впервые в русской истории свободно появились в Петербурге и других городах революционные газеты»⁵. С октября 1905 года начался невиданный до тех пор рост количества периодических печатных изданий. Но особенно интересным было появление огромного числа иллюстрированных сатирических журналов. С сентября 1905 по май 1907 года их выходило более трехсот. Только в Петербурге таких журналов насчитывалось более сотни. Правда, многие из них существовали очень недолго. Порой выходило по

³ Ф. П. Быстрых. Большевистские организации Урала в революции 1905—1907 годов. Свердловское книжное изд-во, 1959.

⁴ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 8—10.

⁵ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 321.

два—три, а то и один номер. Такие журналы рождались и умирали в жестокой борьбе с цензурой и царскими судами. Их сотрудники подвергались гонениям, попадали в тюрьмы. Но журналы жили, множились, новый сатирический журнал нередко рождался на пепелище старого и продолжал его традиции.

В сатирических изданиях наряду с политическим памфлетом, фельетонами, пародией одно из ведущих мест принадлежало политической карикатуре, рисунку.

Революция 1905—1907 годов подняла политическую графику на новую небывалую высоту. Политическая графика была одной из форм выражения протеста, одной из форм борьбы с царизмом, она играла важную роль в разоблачении темных сил реакции и в политическом образовании народных масс.

Несомненно, что в этом отношении речь может идти лишь о журналах прогрессивного направления, так как среди сатирических журналов были и реакционные и откровенно черносотенные.

Первая русская революция имела двойственный характер. Главной движущей силой революции, авангардом ее был пролетариат. В. И. Ленин отмечал, что в этом смысле революция была пролетарской. Но по своему содержанию она была буржуазно-демократической, так как целью, к которой она непосредственно стремилась, было свержение самодержавия, конфискация крупного дворянского землевладения, установление демократической республики. Против царизма и всех его государственных органов вместе с пролетариатом выступало крестьянство, значительная часть мелкой буржуазии города, демократическая интеллигенция. Однако задачи пролетариата были шире: в конечном счете ликвидация частной собственности и эксплуатации человека человеком, пролетарская диктатура.

Вследствие этого лагерь буржуазии распадался на отдельные части. Наиболее прогрессивная, демократически настроенная часть интеллигенции, беднейшее крестьянство разделяли интересы пролетариата и вместе с ним выступали против самодержавия, помещиков и крупной монархической буржуазии. Другая часть буржуазной интеллигенции, помещики, фабриканты все дальше и дальше отходили от него, предавая интересы революции.

В. И. Ленин неоднократно указывал на определенные черты мелкой буржуазии, отличавшие ее от крупной. Характеризуя политические позиции той и другой, он назвал первую демократической, а вторую либерально-монархической⁶. Разнохарактерность настроений и взглядов буржуазии обусловила и образование различных буржуазных партий. Интересы мелкой демократической буржуазии выражали левые партии, которых В. И. Ленин назвал «трудовиками», либерально-монархические партии (кадеты, октябристы) выражали интересы крупной буржуазии, которая боялась размаха революции больше, нежели самодержавия⁷.

⁶ Там же, стр. 311.

⁷ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 14, стр. 22.

Хотя сатирические издания не были органами определенных политических партий, они, несомненно, отражали расстановку классовых сил России в годы революции. В искусствоведческих исследованиях определилось четыре основных направления сатирических журналов: пролетарское, революционно-демократическое, либерально-буржуазное и черносотенное. Подлинно пролетарских сатирических журналов насчитывалось только два: «Жало» и «Крамола». Их издание было предпринято в Москве в 1905 году, но оба журнала после выхода первого же номера были конфискованы и запрещены полицией⁸.

Журналы революционно-демократического направления («Зритель», «Пулемет», «Стрелы», «Жупел», «Адская почта», «Ворон», «На распутье», «Искры», «Шрапнель» и некоторые другие) более или менее последовательно выступали против царизма, крупной буржуазии, полицейских репрессий, черносотенных погромов, духовенства. В политической графике этих журналов появились положительные образы пролетариата и революционной армии.

Журналы либерально-монархического направления (а их было большинство), хотя и выступали порой против царизма, пугая правительство революцией, народной стихией и т. п., чаще всего лишь каламбурили по поводу Думы, ругали министров и представителей других оппозиционных журналу партий. Страницы этих журналов чаще всего были отданы пошловатому бытовому юмору. Чем правее был журнал, тем меньше он затрагивал острые политические проблемы.

Черносотенные журналы, такие как «Плювиум» и «Виттова пляска» (Петербург), «Жгут» и «Кнут» (Москва) всячески поносили революцию, разжигали националистические страсти...

На Урале сатирические журналы появились лишь в 1906 году, т. е. на втором этапе революции, что вполне соответствовало общей тенденции ее развития. Причем издание их осуществлялось только в двух городах: Оренбурге и Екатеринбурге. Оренбург был в то время значительным губернским городом. Что касается Екатеринбурга, то и здесь были предпосылки для появления подобных изданий.

Екатеринбургский промышленный район был самым крупным, он сосредоточивал половину заводов уральской металлургии (пятнадцать из ста пятнадцати), значительную часть других предприятий — фабрик, рудников, приисков. Здесь работало свыше ста тысяч рабочих. Это была большая политическая сила. Сам Екатеринбург был в то же время значительным культурным центром Урала. В 1904 году в городе было шесть средних учебных заведений, семь крупных библиотек, четыре театра (городской, народный и два частных), двенадцать типографий и литографий, выходило

⁸ С. Рошупкин. Журнал «Крамола» и его иллюстратор. — «Искусство», 1969, № 1, стр. 64—65; Он же. Политическая графика московских журналов периода революции 1905—1907 годов. Канд. дисс. М., 1972.

шесть периодических изданий, из них две ежедневные газеты, что было большой редкостью для провинции.

В городе, таким образом, существовал значительный слой интеллигенции, было много молодежи, учащих в средних учебных заведений, в том числе художественно-промышленной школы.

Оренбургские сатирические журналы «Кобылка», «Саранча» и «Скворец» выходили в период с февраля по ноябрь 1906 года. В Екатеринбурге наиболее «живучим» и наиболее содержательным был «Гном», первый номер которого вышел 5 марта 1906 года, а последний, тридцать второй по счету, в мае 1907 года. Два других екатеринбургских журнала «Рубин» и «Магнит» были недолговечны. Три номера «Рубина» вышло в октябре 1906 года, «Магнит» был выпущен всего один раз.

Появление трех сатирических журналов примерно одинакового направления в одном уездном городе говорит о политической активности значительной части местной интеллигенции, о ее оппозиционном настроении по отношению к самодержавию. Однако ее творческие силы все же были не столь многочисленны, чтобы обеспечить одновременно все три издания. Поэтому не случайно, что «Рубин» появился в дни глубокого кризиса «Гнома», когда после публикации карикатуры на царя четырнадцатый номер журнала был конфискован и против редактора было возбуждено уголовное дело. По договоренности редакций обоих журналов подписчики «Гнома» некоторое время получали «Рубин». А затем, когда в конце октября 1906 года снова стал выходить «Гном», издание «Рубина» прекратилось, а подписчиков известили, что до конца года им будет высылаться «Гном».

Вероятно, это послужило поводом к тому, что возникло и долгое годы существовало мнение, будто бы «Рубин» — это другое название одного и того же журнала⁹. Это мнение в свое время было опровергнуто редактором «Гнома» В. С. Мутных. В своем заявлении, опубликованном в № 2 «Рубина», он писал, что никакого участия в этом журнале не принимает. Действительно, «Рубин» следует считать самостоятельным журналом. Издание его, по-видимому, подготавливалось заранее, так как этот вопрос сразу не мог быть решен. Договоренность о высылке одного журнала вместо другого могла быть, но из этого еще не следует, что «Рубин» — тот же «Гном». Известный уральский журналист и краевед А. А. Черданцев также без оговорок считает «Рубин» самостоятельным журналом, а говоря о прекращении его издания, прямо указывает: «Литературных сил было недостаточно, чтобы могли существовать одновременно два журнала»¹⁰.

Появление «Магнита», первый номер которого вышел 2 июня 1907 года, также по всей вероятности было обусловлено закрытием

⁹ Подобную мысль высказывал старый большевик А. Н. Парамонов в личной беседе с автором в ноябре 1967 года.

¹⁰ А. А. Черданцев. Из истории екатеринбургской журналистики. — «Северная Азия», 1929, № 4, стр. 75.

«Гнома». А. А. Черданцев сообщает, что «Гном» к этому времени был уже закрыт и редактор-издатель его В. С. Мутных «кажется уже сидел «на горке», как в Екатеринбурге называли острог»¹¹. Изданный в виде альбома, «Магнит» был изящнее своих сатирических предшественников и со вкусом оформлен. Но по содержанию он был беднее.

Об уральских сатирических журналах, в том числе и екатеринбургских, написано очень немного, а их политическая графика в целом изучена еще меньше. Наиболее серьезным научным исследованием является статья В. П. Шалимовой, посвященная раннему периоду творчества И. Д. Шадрá, который, будучи учеником Екатеринбургской художественно-промышленной школы, принимал самое активное участие в журнале «Гном»¹². Все три екатеринбургских сатирических журнала, их политическая графика заслуживают несравненно большего внимания. Журналы находились в самой гуще общественной жизни, на их страницах нашла отражение острая политическая, в том числе и классовая борьба, кипевшая как по всей России, так непосредственно на Урале, в том числе и в Екатеринбурге. Эти журналы, в особенности «Гном», оказывали некоторое влияние на формирование общественного мнения в доступных им границах, следовательно, сами были оружием в руках определенных политических сил.

Какое же место они занимали в ряду русских сатирических изданий? Какую конкретную роль сыграли в политической борьбе? Вот главные вопросы, на которые предстоит ответить.

Данная статья не охватывает всего круга проблем, связанных с изучением сатирической журналистики Урала, в ней сделана лишь первая попытка ответить на поставленные выше вопросы, прежде всего, путем исследования политической графики.

Анализ рисунков и карикатур журнала «Гном» (а их около трехсот) показал, что они принадлежат примерно тридцати авторам. Правда, некоторые рисунки были заимствованы из петербургских сатирических журналов или сатирических открыток, но это не меняет сути дела, так как сам факт воспроизведения наиболее острых в политическом отношении и высокохудожественных рисунков — явление положительное, и его следует ставить в заслугу редакции. Авторы статей, фельетонов и рисунков, опубликованных в сатирических журналах, как правило, подписывались псевдонимами; официальными лицами, представлявшими журнал, выступали исключительно издатели и редакторы (эти две функции часто выполняло одно лицо). Они несли ответственность за все опубликованные материалы, от них зависел и выбор возможного авторского актива. Таким образом, они в основном и определяли политическое лицо журнала.

¹¹ А. А. Черданцев. Из истории екатеринбургской журналистики.

¹² В. Шалимова. Дореволюционный период творчества И. Д. Шадрá. — «Материалы и исследования Государственной Третьяковской галереи», т. 1. М., 1956.

Редактором-издателем екатеринбургского журнала «Гном» был сын мастерового уральских заводов Василий Степанович Мутных. В. С. Мутных родился в 1863 году в Юговском заводе Пермской губернии. Окончил Екатеринбургское реальное училище, начинал учиться в Петербургском лесном институте, но был исключен за участие в студенческих волнениях и даже арестован¹³.

Вернувшись на Урал, он служил в редакции «Екатеринбургской недели», затем в должности лесничего Верх-Исетской лесной дачи, а в годы революции все свои силы и способности отдает изданию журнала. Его судьба, как издателя и редактора сатирического журнала, была типичной для того времени. Он дважды привлекался к судебной ответственности: «за пропуск к печати стихотворения А. И. Герцена «К русскому народу», которое Пермским губернатором было признано тенденциозным, так как «в извращенном виде изображало смысл и значение самодержавия»; за стихотворение-экспромт о дворнике и карикатуру на царя, т. е. по статьям 103, 107, 128 Уголовного уложения — оскорбление «царствующей особы» и выступление против существующего государственного строя¹⁴. Это грозило большими неприятностями, но В. С. Мутных не хотел сдаваться. В его выступлениях на страницах журнала неоднократно звучит боевой девиз: «Смело вперед! В битву с врагом!»

Однако битва эта длилась недолго. Реакция победила, издатель-редактор «Гнома» очутился в пермской тюрьме. После отбытия наказания В. С. Мутных работал в лесничествах Верх-Нейвинского и Чусовского заводов.

В 1916 году он снова попытался возродить «Гном» — выпустил один номер литературно-художественного альманаха под этим же названием.

После Октябрьской революции 1917 года Мутных был избран на должность народного судьи в городе Чусовом. Но в 1918 году в город ворвались белогвардейцы, В. С. Мутных был схвачен и замучен до смерти¹⁵.

Говоря о рождении «Гнома», уместно отметить, что в его основании самое активное участие принимал неутомимый путешественник, исследователь Урала, Сибири и Дальнего Востока, талантливый, но незаслуженно забытый художник-самоучка Сергей Иванович Яковлев. С. И. Яковлев родился в Екатеринбурге в 1862 году. После окончания реального училища пытался поступить в Академию художеств, но не прошел по конкурсу. Искусство, однако, не оставил и постоянно занимался живописью, скульптурой, но больше всего графикой. Уже после Октябрьской революции, в 20-х годах, будучи во Владивостоке, он познакомился с В. К. Арсеньевым. В 1926 году вышла в свет книга Арсеньева «В дебрях Уссурийского

¹³ П. М. Сивков. Газетное дело на Урале 30 лет назад. — В кн.: «Пермский краеведческий сборник», вып. 4. Пермь, 1926, стр. 226.

¹⁴ ГАСО, ф. 180, оп. 1, д. 496; «Уральская жизнь», 1906, 10 и 18 июня.

¹⁵ А. К. Шарц. В. С. Мутных. — «Календарь-справочник Пермской области за 1963 год». Пермь, 1962, стр. 147.

края» с рисунками Яковлева, а позднее сборник рассказов самого Яковлева «Братья Худяковы» с собственными иллюстрациями.

29 мая 1906 года С. И. Яковлев писал своей сестре В. И. Смиттен, проживавшей в Москве:

«Я сижу опять в своей обсерватории. Более чем сильно участвовал в создании первого сатирического иллюстрированного еженедельного журнала «Гном». Заработок у меня тут был хороший — более 100 руб. в месяц. Работал около 7 недель и разошелся с редакцией во взглядах и др. более уже мелких деталях. Теперь опять агитирую за издание другого журнала — «Стрелы». «Гном» пошел очень бойко — тираж 4000 экземпляров в каждый выпуск, что в мае сост. 16000 экз. да плюс к этому 300 экз. дополнения, выпускаемого один раз в месяц. Цена 15 к. экз. Много годовых подписчиков. Безалаберное ведение дела повлияло на уход многих сотрудников и даже таких главных, как я. Все это породило недостаток материала и сегодняшний № 13-й «Гнома» (всегда выходит в воскресенье) отложен до четверга. Это очень плохой симптом. Если создадим новый журнал «Стрелы», то «Гном» сейчас же умрет»¹⁶.

Как видно из письма, в редакции журнала не было единства. Яковлев ссылается на безалаберное ведение дела, которое повлияло на уход многих сотрудников. В чем была суть разногласий, только в организационных вопросах, или они имели политический характер? Разобраться сейчас в этом без каких-либо дополнительных данных невозможно. Действительно, до 15-го номера политическая графика журнала была значительно разнообразнее и острее. Рисунки и статьи чаще имели боевой, наступательный характер. С 17 номера журнал стал оформляться лучше, обложка и иллюстрации делались полихромными, однако политическая острота и боевитость были утрачены. Видимо, это явилось следствием спада революционного движения на Урале, усилением реакции и наступлением полосы уныния и разочарования, которое охватило интеллигенцию. Именно эта нота все чаще звучит на страницах журнала в это время. В рисунках политического характера преобладают аллегорические изображения реакции, голода в виде фантастических смерчей и чудовищ. И только в 1907 году, когда снова наступает период относительного подъема революции, журнал начинает жить своей прежней полнокровной жизнью. В это же время в актив журнала возвращаются некоторые прежние наиболее активные, целеустремленные сотрудники. Так, неизвестный художник, опубликовавший целый ряд очень интересных в политическом отношении рисунков под псевдонимом «Пуля», сотрудничает в журнале в течение первых четырех месяцев, а затем снова появляется лишь в 1907 году.

¹⁶ Цитируется по подлиннику письма С. И. Яковлева к сестре В. И. Смиттен. Личный архив Н. А. Смиттен, Москва. Фотокопия письма имеется у автора.

Из числа художников, сотрудничавших в «Гноме», следует особо выделить Ивана Дмитриевича Шадра (Иванова). Один из наиболее способных учеников художественно-промышленной школы, а позднее выдающийся советский скульптор, он принял самое активное участие в революционной деятельности. Известно, что И. Д. Шадр в 1905 году был членом боевой дружины, участвовал в демонстрациях и митингах¹⁷. Его рисунки на политические темы, помещенные в «Гноме», остросатиричны. В них проявляется тонкое политическое чутье автора. Всего на страницах журнала в разное время было опубликовано не менее тринадцати рисунков Шадра. Почти все они подписаны псевдонимом «Жан» или «Жан Вальжан» — так шутливо называли И. Д. Шадра в семье директора Екатеринбургской художественно-промышленной школы М. Ф. Каменского, с которым И. Д. Шадр поддерживал самые дружеские отношения.

Вложили свою долю участия в сатирическую графику екатеринбургских журналов и такие крупные художники, как Л. В. Туржанский и А. Н. Парамонов.

Леонард Викторович Туржанский, как известно, до 1905 года жил в Москве и работал в мастерских своих учителей В. А. Серова и Н. А. Коровина. В 1905 году мастерскую временно закрыли и художник после поездки на север, где он писал этюды, в 1906 году приезжает к себе на родину в Екатеринбург. Здесь он живет у своих родителей. Туржанский выполняет официальный заказ Комитета попечительства о народной трезвости — пишет декоративное панно над сценой Верх-Исетского театра¹⁸. К этому же времени относятся три его рисунка, опубликованные в «Гноме» и подписан-

ные монограммой **А**. Один из них посвящен выборам во Вторую

Государственную думу, два других направлены против репрессий.

В Пермской художественной галерее имеется еще два его рисунка. Один, сделанный на кальке с надписью «Гном», изображает сидящего Мефистофеля; другой, исполненный на плотной бумаге тушью (перо и кисть), изображает городского, угрюмо стоящего на посту. Перед ним сидит такая же одинокая и жалкая собака.

Александр Никитич Парамонов, все творчество которого было связано с Уралом, приехал в Екатеринбург в 1904 году. Он был преподавателем художественно-промышленной школы. Когда в России разразилась революция, он стал на сторону прогрессивно настроенных преподавателей и студентов. К сатирической графике А. Н. Парамонов обратился уже во втором полугодии 1906 года. Первые его работы появились в журнале «Рубин». Но выполненные Парамоновым обложки «Рубина» в отличие от его рисунков, поме-

¹⁷ В. Ш а л и м о в а. Дореволюционный период жизни и творчества И. Д. Шадра, стр. 229.

¹⁸ «Уральская жизнь», 1906, 20 июля.

щенных на внутренних страницах журнала и подписанных монограммой «А. П.», подписи не имеют. Даже простое сравнение с обложкой журнала Екатеринбургского общества борьбы с чахоткой «Белый цветок», оформленной и подписанной Парамоновым в 1913 году, позволяет высказать твердое убеждение, что они выполнены одним художником.

Быше уже говорилось об использовании сатирических рисунков и карикатур, публиковавшихся ранее в других сатирических журналах и на сатирических открытках. Некоторые из них были исполнены известными, талантливыми русскими художниками. Они воспроизводились на страницах «Гнома» в том же или несколько измененном виде. Таким образом, косвенными сотрудниками журнала следует считать, например, художников Б. К. Вальгиса, В. В. Каррика, и, наконец, М. М. Чемоданова. Последний, как известно, сотрудничал в пролетарском журнале «Жало». Своими рисунками для сатирических открыток Чемоданов задал много работы полиции и жандармерии. Изготовленные в большом количестве открытки с очень дерзкими карикатурами на царя и его министров разошлись по всей России. Царская охранка долго охотилась за художником, и в 1907 году он был арестован и посажен в Петропавловскую крепость. Там он заболел туберкулезом и вскоре умер¹⁹. Рисунки, созданные этим «крамольным» художником, воспроизводятся в екатеринбургском журнале «Гном».

Значительную роль в создании сатирических журналов в Екатеринбурге сыграли Алексей Николаевич Лаврухин, Павел Яковлевич Блиновский и Иван Степанович Ушаков.

А. Н. Лаврухин и П. Я. Блиновский активно участвовали в редактировании «Гнома», а затем начали издавать журнал «Рубин». Особенно активно проявил себя П. Я. Блиновский. Он написал множество стихотворных фельетонов, пародий, шуток на политические темы. Не вышло ни одного номера, где бы не появился один из его псевдонимов («Мистер Бумс», и др.). Правда, не все его работы были равноценны. Направлены они были преимущественно против местных политических деятелей, местной буржуазии и черносотенцев. После Октябрьской революции 1917 года П. Я. Блиновский сотрудничал в газете «Уральский рабочий». С. Н. Лаврухин после 1917 года работал в Москве в Госплане СССР.

И. С. Ушаков был художником-педагогом. Он создал несколько обложек и рисунков для «Гнома», а затем добился разрешения на издание собственного журнала «Магнит». После революции 1917 года Ушаков заведовал художественным отделом Свердловского краеведческого музея.

Журнал «Гном» возник в тот момент, когда была в полном разгаре избирательная кампания в первую Государственную думу.

¹⁹ А. Ваксберг. Подсудимого звали искусство. М., «Советский художник», 1967.

Поэтому естественно, что многие страницы первых номеров журнала были посвящены этому вопросу. Однако не только выборы, к которым, кстати, «Гном» относится с недоверием и нескрываемой иронией, находятся в поле зрения журнала. В памяти народа еще свежи впечатления от героических выступлений рабочего



Рис. 1

класса. А на Урале, в Екатеринбурге и в эти дни нередко вспыхивают стачки и забастовки. «Главной формой борьбы рабочих в 1906 году по-прежнему были забастовки. Стачки прошли на чаеразвешочной фабрике, на заводах Ятеса, Верх-Исетском и др... В течение 1906 года состоялось несколько выступлений рабочих на Верх-Исетском заводе»²⁰. И вот уже в первом номере «Гнома» помещен рисунок «Чествование управляющих заводами на Урале после 17 октября 1905 г.» (рис. 1). Рисунок воспроизведен без подписи, автор его нам неизвестен. Он точно отразил характер рабочих волнений, прошедших по всем заводам Урала, когда классовые противоречия пролетариата и буржуазии приняли форму физической расправы с управляющими, мастерами и другими наиболее «ретивыми» прислужниками хозяев-эксплуататоров.

²⁰ Большевики Екатеринбурга во главе масс. Свердловское книжное изд-во, 1962, стр. 92.

В этом рисунке, представляющем собой сцену наказания разъявшегося буржуа, мы видим разгневанных рабочих, которые орут кулаками, палками. Здесь же «орудие расправы» — тачка, которая в те годы применялась очень часто как средство позорного изгнания наиболее ненавистных управляющих, мастеров и других фабрично-заводских чиновников. Этот мотив находит отражение и в других сатирических журналах. В петербургском журнале «Гудок», например, изображена тачка, опрокинутая на один бок, и подпись — «современный автомобиль». Символично! ²¹

Рисунок в первом номере «Гнома» также представляет собой обобщение многих событий, связанных с революционными выступлениями пролетариата на Урале. Еще более характерный пример революционных выступлений пролетариата продемонстрирован в двенадцатом номере «Гнома» за 1906 год (рис. 2). Этот пример

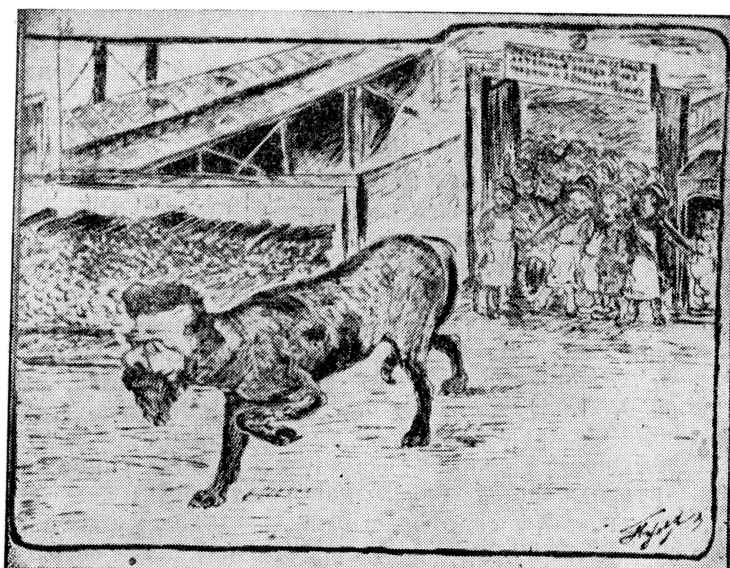


Рис. 2

был связан уже с конкретными событиями, происходившими весной 1906 года на Верх-Исетском заводе. Возмущенные варварским обращением администрации рабочие собрались на стихийно возникший митинг и потребовали призвать к ответу некоторых заводских чиновников. А наиболее ненавистного им механика Балакина, жестокого и грубого по отношению к рабочим, донимавшего их незаконными штрафами, схватили, усадили в тачку и позорно изгнали с завода, а затем потребовали его увольнения.

²¹ «Гудок», 1906, № 4.

В отличие от первого рисунка здесь дается острое сатирическое изображение эксплуататоров. Художник, выступавший под псевдонимом «Пуля», представляет его не в виде напуганного толстяка, а в образе цепного пса или злобного волка с человеческой головой, который хотя и огрызается, но убегает, поджавши хвост.

Художник особое внимание уделяет портретному сходству головы этого получеловека-полузверя с изгнанным механиком Балакиным, помещает в реалистически трактованную обстановку с заводскими воротами, цехами, вытянувшимися на заднем плане, чем добивается еще большей остроты рисунка. Художник как бы противопоставляет прислужника хозяев — зверя трудящимся, полным человеческого достоинства, борющимся за свои человеческие права. Большая группа рабочих, еще возбужденная происшедшим событием, выступает как единое целое; в этом чувствуется стремление художника дать героический образ коллектива. Рабочие в рисунке выглядят как подлинные хозяева предприятия. К сожалению, рисунок сделан схематично, наспех, слаб в художественном отношении, но его политическое значение велико. Он показывает силу сплоченного рабочего коллектива, который, даже безоружный, может добиться многого.

В то же время это рисунок-репортаж. Без всякой подписи и комментария он средствами графики передает самую суть события в его сатирическом и героическом аспектах. Место действия не вызывает никаких сомнений, что видно по вывеске на воротах: «Верх-Исетский железодельный завод наследников графини М. А. Стенбок-Фермор».

Автор рисунка еще раз возвращается к этому факту, помещая карикатуру на Балакина в девятнадцатом номере «Гнома», который и здесь изображен в образе затравленного волка, и на его защитников, «беспристрастных» свидетелей: зрителя завода и мастера-механика, представленных в образе лисиц.

Как первый, так и второй рисунки могут быть отнесены к карикатурам, использующим мотивы народных басен и сказок, понятных и доступных даже малообразованному рядовому читателю.

В том же номере «Гнома» в разделе «По Уралу» есть хорошее дополнение к обоим рисункам — эпиграмма: «В альбом бывшего механика завода Г. Балакина», написанная П. Я. Блиновским:

...превзошел он всю механику по части

бранных слов

И повергал рабочих в панику, —

надменен и суров.

Он их сосал, подобно прянику...

Хорошенькая сласть!

Но подвели ему механику — и потерял он власть.

Исследователь сатирической графики эпохи первой русской революции Э. П. Гомберг-Вержбинская в своей книге «Русское искусство и революция 1905 года» верно констатирует тот факт, что в тысячах сатирических рисунков можно увидеть осмеяние и пору-

гание царя и министров, издевательство над куцей конституцией, негодование против террора, «но произведения, в которых изображен народ, притом народ не жалкий, а борющийся, героический, вызывающий не только сочувствие, но и уважение,— таких произведений не так уж много»²².

То, что екатеринбургский журнал «Гном» показал на своих страницах народ, борющийся и побеждающий, поднимает его до уровня наиболее прогрессивных сатирических журналов России, выходивших в годы первой русской революции. В графике «Гнома» находят отражение важнейшие принципы борьбы рабочего класса за свои права — решительность и сплоченность. Рабочие многих заводов Урала: Верх-Исетского, Надеждинского, Нижне-Тагильского — благодаря своей сплоченности добивались значительных уступок: повышения заработной платы, снижения штрафов и др.²³ Правда, такая победа была неполной и борьба, как правило, продолжалась.

Рабочие боролись не только за экономические уступки, но и за политические права. Эта особенность борьбы была подмечена в графике «Гнома» неоднократно.

Кроме приведенных выше рисунков можно назвать примеры политической графики, которая по своему характеру является героической. Перед читателем предстают эпизоды борьбы пролетариата с самодержавием и буржуазией, портреты героев освободительной борьбы. В пятнадцатом номере «Гнома» на одной и той же странице воспроизведен митинг на заводе Ятеса и портрет героя севастопольского восстания Петра Петровича Шмидта. Прямой связи между этими событиями как будто нет. Однако борьба за свободу против самодержавия и буржуазии и один из героев этой борьбы, павший от пули самодержавия, по мысли художника (и редакции журнала), должны служить примером, достойным поощрения.

Выступление рабочих завода Ятеса представлено как «набросок с натуры». Здесь нет индивидуализированных образов. Выразителен только требовательный жест агитатора, обращенный на контору управляющего или хозяина. Но если оценить, что рисунок появился непосредственно после событий, привлечших к себе внимание всего города, можно представить, какой гордостью он мог наполнить сердца рабочих и в какое негодование привести городские власти.

Портрет П. П. Шмидта сделан, вероятно, с фотографии. Появление рисунка в сентябре можно было бы обосновать тем, что исполнилось полгода со дня трагической гибели. Но суть, скорее всего, не в этом. Публикация портрета на одной странице с изображением рабочей стачки не случайна. Она наводит на мысль о внутренней связи этих явлений. Именно это и хотел подчеркнуть художник.

²² Э. П. Гомберг-Вержбинская. Русское искусство и революция 1905 года. ЛГУ, 1960, стр. 209—213.

²³ Большевики Екатеринбурга во главе масс. Свердловское книжное изд-во, 1962, стр. 66.

Набросок с натуры может быть рассмотрен и вне связи с другими рисунками. Это своеобразный художественный репортаж с места события, способный сохранить живое впечатление художника—свидетеля событий. К подобной форме художественного отра-



Рис. 3

жения обращались в эти годы некоторые крупные русские художники²⁴. Хорошо известны рисунки В. А. Серова, сделанные из окна Академии художеств 9 января 1905 года. Рисунки и наброски Н. А. Касаткина «Стачка», С. В. Иванова «Митинг» легли потом в основу живописных произведений, но они и без этого интересны и ценны своей непосредственностью.

Рассматривая политическую графику «Гнома» с точки зрения поисков положительного образа, нельзя обойти молчанием рисунок, заимствованный из закрытого уже Петербургского журнала «Стрелы», — «Самый прочный союз ближайшего будущего» (рис. 3). Художник изобразил идущих плечо к плечу солдата, рабочего, крестьянина и матроса. Солдат играет на трубе, рабочий держит на плече развевающееся знамя, а крестьянин косу. У рабочего за пояс заложены молот и клещи. На заднем плане: слева — дымящие трубы завода, справа — крестьянские огороды с ветхими изгородями.

²⁴ «Зритель», 1905, № 4.

Рисунок помещен в пятом номере «Гнома» за 1907 год. И по теме, и по ее воплощению он близок известному рисунку Н. И. Шестопалова «Соратники». Шестопалов впервые показал рабочего, крестьянина, матроса и солдата как союзников, в этом его огромная заслуга, которая признается всеми исследователями политической графики. Художник средствами графики выразил идею большевиков о том, что объединение самых бедных, самых бесправных слоев населения царской России есть самый прочный союз ближайшего будущего. В. И. Ленин отмечал, что «были сделаны попытки организовать Советы солдатских и матросских депутатов и соединить их с Советами рабочих депутатов»²⁵. В рисунке неизвестного автора, воспроизведенном журналом «Гном», идея союза получает дальнейшее развитие и углубление, проводится мысль объединения крестьян, солдат и матросов под знаменем пролетариата, на котором четкими красными буквами написано: «Долой...» Далее, несомненно, подразумевалось слово «самодержавие», которое должно быть написано на той части знамени, которая не видна зрителю. Художник вынужден был пойти на эту хитрость, иначе цензура запретила бы рисунок. Красный цвет, в котором он воспроизведен, также несет определенную смысловую нагрузку. Значение этого цвета было хорошо понятно всем.

Появление этого рисунка в екатеринбургском «Гноме» в 1907 году представляется не случайным явлением. Он был опубликован в кульминационный момент выборов во 2-ю Государственную думу. В редакционных статьях предыдущих номеров журнала «Гном» с нескрываемым удовлетворением отмечал полную победу социал-демократов в Екатеринбурге. Все тринадцать кандидатов в выборщики, выставленные социал-демократической партией, набрали абсолютное большинство голосов. В следующем, четвертом, номере в статье «Кого выбирать» автор, перечисляя «достоинства» всех либерально-монархических партий и предвыборные махинации их представителей, спаивающих крестьянских выборщиков, задает вопрос: кого выбирать? И здесь же отвечает: «Вы превосходно отличите их на предвыборных ваших собраниях, они из-за угла не действуют, спаивать вас на постоянных дворах не станут, а прямо и открыто вам скажут, кто они и чего они хотят от второй Думы».

Кто же эти борцы? В статье дается ответ и на этот вопрос: «Те борцы, которые живут идеями и заветами своих братьев, павших «в борьбе роковой!»

Так лишь в слегка завуалированной форме журнал стремится воздействовать на избирателей, призывая их отдать свои голоса за кандидатов рабочей партии. Таким образом, рассмотренный выше рисунок — не только символ «ближайшего будущего», но и призыв уже сейчас выступать единым фронтом.

В дни предвыборной кампании во 2-ю Думу буржуазно-монархические партии призывали к блокам. Особенно усердствовали

²⁵ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 319.

«мирнообновленцы», призывая «трудовиков» выступить на выборах совместно. Разоблачая их уловки, В. И. Ленин убеждал не идти ни на какие блоки с кадетами и «мирнообновленцами». «Крестьяне могут добиться свободы только идя рука об руку с сознательными рабочими»²⁶. Следовательно, и в этом отношении рисунок имел очень важное политическое значение. Он указывал, какой блок желателен и необходим.

В эти дни в «Гноме» было опубликовано несколько карикатур на буржуазно-монархические партии, в которых разоблачалась их антинародная сущность, их лживые заверения о верности народу. Позиция, которую занял журнал по отношению к разным политическим партиям в период выборов во 2-ю Думу, характерна своей определенностью. И графика и печатное слово агитировали за левые, демократические партии. И хотя в этом случае не делается различия между большевиками и левыми мелкобуржуазными партиями, все же в ряде случаев серьезность и принципиальность платформы социал-демократов выступает очень явственно.

Однако останавливаясь только на приведенных выше фактах, было бы преждевременно делать какие-то выводы. В этой связи полезно вернуться несколько назад и попытаться определить политическую платформу журнала по отношению к 1-й Думе.

После поражения Декабрьского вооруженного восстания революция пошла на убыль. Она больше уже не могла подняться до той высоты, которой достигла в декабре 1905 года. Но царизм, еще не имея сил и средств окончательно подавить революцию, шел на всяческие ухищрения, чтобы отвлечь народные массы от продолжения борьбы. Была предпринята новая манипуляция с Государственной думой, был объявлен ее «улучшенный» вариант.

В. И. Ленин разгадал эту уловку царизма. Большевики, ожидая нового подъема революции, объявили бойкот Думе. Во всех социал-демократических организациях этот призыв был поддержан. Большевики дружно выступили за неучастие в Думе, как в организованном обмане народных масс.

Сатирические журналы революционно-демократического направления по-разному откликнулись на новый маневр царского правительства. Большинство из них отнеслось к Думе критически. Появились рисунки и статьи, где прямо или косвенно указывалось на бойкот Думы. В журнале «Гном», который начал выходить как раз в самый разгар кампании, слово «бойкот» не встречается. Но позицию, которую он занял по отношению к выборам, можно назвать позицией фактического бойкотирования. Поток критики был обрушен на всех екатеринбургских выборщиков от кадетов и черносотенцев. Целые страницы журнала заполняются сатирическими характеристиками кандидатов буржуазных партий, разоблачается их предательство по отношению к народу и революции, их двойственная политика.

²⁶ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 14, стр. 209—213.

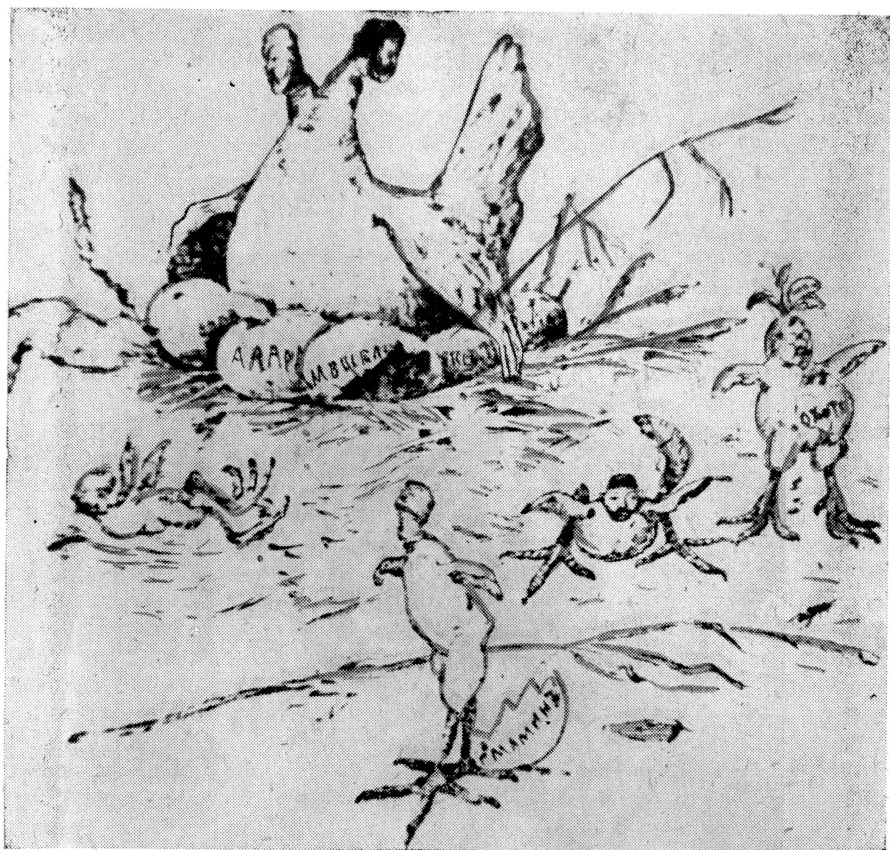


Рис. 4

Во многих номерах «Гнома» публикуются карикатуры и сатирические рисунки на екатеринбургских выборщиков, предвещающие полный провал их надежд на Думу, неспособность Думы обуздать царизм.

В пятом номере «Гнома» появляется сатирический рисунок, очень точно и глубоко раскрывающий подлинную сущность буржуазно-монархической Думы (рис. 4).

Двухголовая курица — пародия на российского орла — символ самодержавия — высиживает яйца, из которых выходят екатеринбургские выборщики-кадеты (присяжный поверенный Мамин, купец Агафуров, врач и земский деятель Доброхотов и др.). Одна голова курицы — Витте, вторая — Дурново. Суть авторской идеи ясна вполне: Дума — это искусственно высиженная правительством, ничего не дающая для народа затея. Правительственный кабинет, возглавляемый Витте — Дурново, и кадетская дума — это одна компания.



Рис. 5

«Гном» и его художник как бы говорят читателю: «Не верь болтовне кадетов, не верь в затею с Думой».

Рисунок композиционно ясен, достаточно лаконичен и хорошо читается без всякой подписи. Он как бы интерпретирует ленинскую характеристику либеральной буржуазии и ее отношение к Думе: «Толкуют о свободе, ораторствуют об Учредительном собрании и

забывают постоянно, ежечасно, ежеминутно, что все эти хорошие вещи — пустые фразы без серьезных гарантий»²⁷.

Уже во время работы первой Государственной думы (она открылась 27 апреля 1906 года) «Гном» № 11 выходит с обложкой, оформленной И. Д. Шадром.

В большом, композиционно сложном рисунке художник раскрывает хитрую механику выборов в буржуазную Думу (рис. 5). Извилиста и сложна дорога к Таврическому дворцу, и не всякий может туда проникнуть. На переднем плане «вход в просеочное отделение Государственной думы». Его бдительно охраняют полиция, казаки. Тернистая дорога усеяна шпиками и соглядатаями, спрятанными в кустах. Дума — это обман, она недоступна для народа и, следовательно, не может защищать его интересы.

Эту же идею выразил в своем рисунке Л. В. Туржанский: выборы скорее напоминают военные маневры, столько здесь полиции и солдат. Рисунок помещен в журнале «Гном» номер пять за 1906 год и представляет жанровую сцену: на переднем плане слева рабочий и старый крестьянин. Последний спрашивает: «Чтой-то, милый, штыков больно густо? Иль маневры?» Молодой рабочий отвечает ему: «Выборы в Государственную думу, дедушка!»

Таким образом, во время выборов в первую Государственную думу журнал не ставил вопроса: «Кого выбирать?» Сатира была обращена по двум направлениям: в адрес Думы вообще, и в адрес всех буржуазных партий, стремившихся получить какие-то привилегии, пробраться к власти. Ни Дума, ни те, кто борется за места в ней, не способны решить поставленные революцией проблемы, а значит и участвовать в выборах нет смысла. Так, хотя и косвенно, журнал вел линию бойкотирования Думы.

Все это наводит на мысль, что хотя журнал «Гном» не был органом какой-то партии, он последовательно выражал линию левых демократических сил. Правда, эта линия, на наш взгляд, несколько расплывчата. Состав авторов не был однородным. Некоторые рисунки более или менее явно отражают взгляды «трудовиков». Но все же влияние социал-демократов кажется более существенным. К примеру, молодой И. Д. Шадр, не будучи членом РСДРП, состоял в дружине, организованной большевиками. С достаточным основанием можно утверждать, что большевики прямо или косвенно влияли на политическую линию журнала. Только этим можно объяснить позицию журнала по отношению к 1-й и 2-й Думе. На эту же мысль наводит и один любопытный рисунок — «Безвыходное положение» — исполненный И. Д. Шадром для десятого номера «Гнома». В левом нижнем углу стоит на коленях крестьянин, олицетворяющий Россию. Руки и ноги закованы в цепи. Мчащийся на него конный казак приказывает: «Царя чти». Левее поп. Вытянув пальцы правой руки, он вещает: «В бога веруй». Справа скомканный, перечеркнутый лист — «Свободы 17 октября

²⁷ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 53.

1905 года», на нем сабля и камень с надписью «XX век». «Куда же мне», — с ужасом в глазах вопит крестьянин. Положение действительно безвыходное. Но... снизу к крестьянину протянулись руки, они перепиливают скользящую его цепь. Это руки рабочего (крепкая хватка, видны рукава блузы) Около рук надпись: «вперед — вперед — вперед!» Слова как бы повторяют ритмические движения пилы. Но в то же время их значение имеет определенный смысл: или заставляет крестьянина двигаться вперед, т. е. развивать свою революционность, или же указывает определенное направление: куда вперед, по какому пути. Можно предположить, что написанное более крупно последнее слово «вперед» обозначает название нелегальной большевистской еженедельной газеты, выходившей с декабря 1904 года по май 1905 года. Тогда весь рисунок приобретает особый смысл, говорящий о непосредственном влиянии большевистских идей на творчество молодого художника. «Вперед», несомненно, была известна екатеринбургским большевикам. В одиннадцатом и двенадцатом номерах этой газеты были опубликованы резолюции Пермской и Екатеринбургской групп РСДРП о необходимости созыва III съезда партии, и эти номера несомненно дошли до Екатеринбурга. В это время на Урале активную организационную работу проводила Р. С. Землячка. Н. К. Крупская писала ей о направлении на Урал новых товарищей для партийной работы и присылке литературы²⁸. А именно в одиннадцатом номере газеты «Вперед» была опубликована статья В. И. Ленина: «Пролетариат и крестьянство». Говоря о крестьянском движении, Ленин писал: «Мы должны безусловно поддерживать и толкать его вперед, поскольку оно является революционно-демократическим движением»²⁹.

Наряду с немногочисленными образцами политической графики, где героем выступает борющийся за свои права и освобождение всего народа российский пролетариат и прогрессивная интеллигенция, в екатеринбургских сатирических журналах, как и московских, петербургских и других преобладает отрицание старого отжившего мира. Это выразилось в резкой беспощадной критике самодержавия, царской армии и полиции, черносотенцев и духовенства, т. е. всего, что стояло против прогресса, против народа, что давило и угнетало его духовно и физически. Царь, который до 1905 года в сознании миллионов отсталых и безграмотных угнетенных людей был чем-то неземным, журнальной сатирой был низвергнут с пьедестала и сделан посмешищем. Даже иностранная пресса отмечала этот неоспоримый факт. Э. П. Гомберг-Вержбинская приводит слова французского исследователя Гран-Картре, который одной из главных заслуг русских карикатуристов считал разрушение культа царской особы, развенчание режима самодержавия³⁰.

²⁸ Ф. П. Быстрых. Большевистские организации Урала., стр. 93.

²⁹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 9, стр. 341.

³⁰ См.: Э. П. Гомберг-Вержбинская. Русское искусство и революция 1905 года.

Действительно, десятки сатирических журналов, несмотря на жесткие цензурные и судебные преследования, считали своим долгом представить самодержца в самом оскорбительном виде, начиная с «Орла-оборотня» З. И. Гржебина и «Осла в $\frac{1}{20}$ нат. вел.» И. Я. Билибина. Имя царя прямо не упоминалось, но кто этот орел-оборотень, кто этот осел, можно было догадаться. На страницах журналов все чаще стали появляться карикатуры на царя, иногда в виде какого-то общеизвестного символа, иногда с чертами портретного сходства с царем, лишь в той или иной мере измененными в соответствии с замыслом художника-сатирика. Это была игра с огнем. Но редакции прогрессивных журналов, художники шли на это, не страшась ни суда, ни крепости. Многим из них пришлось испытать и то и другое.

К дружному хору сатирических журналов, вступивших в борьбу с самодержцем, присоединился и «Гном». В третьем номере журнала за 1906 год появился любопытный рисунок С. И. Яковлева «Себя узнал» (рис. 6). Разгневанный осел яростно топчет и рвет свежий номер сатирического журнала «Гном». Сейчас трудно судить, существовал ли какой-то местный «осел», которого «Гном» привел в такое негодование. Скорее всего, нет. Журнал только еще появился, и в первых двух номерах никто персонально из власть имущих не был отмечен фельетоном или карикатурой. В таком случае этот рисунок имеет самое прямое отношение к хорошо известному факту — оригинальной карикатуре на царя, исполненной И. Я. Билибиным и опубликованной в Петербургском журнале «Жупел» всего лишь два месяца назад. За дерзкий рисунок 8 февраля 1906 года журнал был запрещен полицией. И. Я. Билибин, издатель журнала С. П. Юрицин и редактор З. И. Гржебин были арестованы. Это подлило масла в огонь. О билибинском рисунке узнала вся Россия. Несомненно, знали о нем и в Екатеринбурге. Символично и то, что рисунок Яковлева был опубликован также в третьем номере.

Едкий шарж на Николая II появляется в четырнадцатом номере «Гнома». Его автором был И. Д. Шадр. Рисунок был озаглавлен «Придворная сценка (два доктора)», это непосредственно указывало на адресата сатиры. А в двух карикатурных персонажах без труда можно было признать царя и обер-прокурора Синода Победоносцева.

У ширмы, приставленной к спинке царского трона, сидит Николай II. Против него Победоносцев, хорошо знакомый читателям по множеству карикатур и рисунков, с большой лысой головой и огромными ушами. Как «излечить» Россию от революции — вот вопрос, который они решают. Ответ находим здесь же: виселица (изображена на ширме). Устав и другие бумаги, напоминающие о какой-то законности, в ночном горшке. Вот единственный путь, который может предложить царь и его придворные.

Рисунок сложен, изобилует многими деталями, но при внимательном изучении он может быть очень подробно прочитан. Его



Рис. 6

глубокий смысл и далеко идущие выводы, а главное — смелость, делают честь автору и редактору журнала.

Автор в то время остался неизвестен, а редактор был привлечен к судебной ответственности. Тираж был конфискован. Часть номеров все же успели разослать, но и их полиция разыскивала и изымала у подписчиков.

В «Гноме» встречаются изображения царя и в других рисунках, где царь угадывается по портретному сходству, парадной одежде и аксессуарам. В пятнадцатом номере журнала помещены, например, рисунки, воспроизведенные с открыток, которые в то время распространялись нелегальным путем. На одной из таких открыток, судя по надписи, изображен «Его Могущество Трепов I», самовластный диктатор всея России». Но бросается в глаза то, что Трепов изображен на Николаевском троне, в мантии и короне со скипетром и державой. И если добавить к этому, что мнимый Трепов скорее похож на Николая, то идея открытки становится ясной: и царь, и Трепов, имя которого пользовалось особенно дурной славой, — палачи русского народа.

Надо отметить, что открытки с сатирическим изображением Николая II появились в Екатеринбурге, по-видимому, в значи-

тельном количестве. Так, при обыске помещения редакции газеты «Уральская жизнь» и квартиры ее редактора П. И. Певина, произведенном полицией 12 июля 1906 года, было обнаружено двенадцать открыток, сатирически изображающих «царственную особу»³¹.

Но если «кошунственное изображение особы государя императора» считалось деянием уголовно наказуемым, то изображать в сатирическом облике министров, полицию и весь прочий бюрократический аппарат было проще. Естественно, что художники-сатирики в этом отношении действовали более свободно. Карикатуры на столпов самодержавия печатали все прогрессивные сатирические журналы. В екатеринбургских сатирических журналах можно насчитать более десяти карикатур на Витте и Столыпина.

С именем П. А. Столыпина связан период жестокой реакции в истории России начала XX в., которая охватила завершающий этап революции и продолжалась после ее поражения. Столыпин был назначен на пост министра внутренних дел в апреле 1906 года, а с июля того же года стал председателем Совета Министров. Все революционно настроенные и прогрессивные люди сразу же увидели в Столыпине более решительного и жестокого ставленника царского самодержавия, нежели Витте и Горемыкин. «Столыпин-вешатель» — это меткое определение появилось не случайно.

Изображение Столыпина в сатирической графике сопровождается соответствующими атрибутами: виселицей, топором и т. п. В шестом номере «Гнома» за 1907 год редакция журнала дает резко саркастическую карикатуру на жестокого премьера, сравнивая его с палачом (рис. 7.) Автор ее неизвестен. Скорее всего это не профессиональный художник, а любитель. В художественном отношении рисунок далеко не совершенен. Фигуры Столыпина и Бисмарка, изображенные нечетким линейным рисунком, скованы, неестественны. Однако композиция рисунка вполне соответствует заложенной идее: на заднем плане поле, покрытое виселицами, на переднем — в гряде человеческих черепов стоит Столыпин с топором палача и обращающийся к нему Бисмарк. Рисунок сопровождается стихотворной подписью, дополняющей и углубляющей его смысл:

Поднявши свою морду,—
«Я — Бисмарк», — он сказал.
Потом добавил гордо:
«Россию я связал».
Кругом звериный визг, карк,
Зубовный скрежет, плач!..
Тень Бисмарка (поднявшаяся из ада):
«Какой ты, к черту, Бисмарк,
Ты, просто, брат,— палач!»

³¹ ГАСО, ф. 185, оп. 1, д. 65, стр. 26.



Рис. 7

Цензура не могла пропустить этот рисунок, но конфисковать весь журнал не было основания и редактору было приказано «закрапать» скандальную страницу во всем тираже. Пришлось подчиниться. До наших дней дошел только авторский экземпляр, хранящийся в личном архиве пермского краеведа А. К. Шарца.

Единственный номер «Магнита» также опубликовал карикатуру на Столыпина. Эта карикатура хотя и сделана рукой профессионального художника-графика, все же менее остра в политическом отношении. Столыпин представлен в ней в виде петуха, который пытается обвинить курицу-революцию в том, что только по ее вине происходят черносотенные, погромы и появляются реакционеры типа Крушевана.

Действия полиции и армии в борьбе с революцией в графике уральских (екатеринбургских) сатирических журналов не нашли такого широкого и оригинального отражения, как это было в петербургских и московских изданиях.

Можно привести три-четыре примера, где раскрывается реакционная сущность армии и полиции. Особенно интересен рисунок, воспроизведенный опять-таки с открытки, созданный М. М. Чемодановым, подписанный его псевдонимом «Червь», который был помещен в пятнадцатом номере журнала «Гном» за 1906 год (рис. 8). Это карикатура на полицейского, учинившего кровавую расправу с безоружным населением. Зерно содержания этого рисунка — разоблачение лицемерия правительства заключается в подписи:

Слева: «Крестьянин Антон Пиляшов, обвиняемый в нанесении побоев городовому Линко, приговорен к повешанию». («Варшавский дневник»). Факт, действительно имевший место.

Справа: «Полицейский, зарубивший мирных обывателей по подозрению в «крамоле», переломавший ребра малолетним демонстрантам, организовавший избиение школьников, армянский и еврейский погромы, приговаривается к повешанию... на нем медали «За усердие».

Публикация этой открытки, да еще и с подписью разыскиваемого полицией художника, была большой смелостью.

Черная сотня — самое гнусное порождение самодержавного строя. Не имея сил справиться с революционным народом при помощи армии и полиции, царизм пытается найти опору среди деклассированного элемента, среди отбросов общества — уголовных преступников и буржуазии, зараженной шовинистическим угаром.

На счету черносотенцев десятки еврейских погромов, тысячи жертв террора. Организованные монархическими партиями, вооруженные полицией банды погромщиков орудовали во всех более или менее крупных городах России.

К черносотенцам вплотную примыкало реакционное духовенство. Всем известна провокационная роль Гапона. Мракобес-монархист Иоанн Кронштадтский был одним из организаторов «Союза русского народа», призывал правительство и верующих к кровавой расправе с революционерами, с подобными же проповедями выступал московский митрополит Владимир.

На Урале черносотенные организации особенно активно проявили себя в Екатеринбурге, Перми, Красноуфимске. Не только прогрессивные, но все здравомыслящие люди выражали протест действиям погромщиков. Однако протестовать можно было по-разному.

Сохранился любопытный документ — «Телеграмма группы жителей гор. Перми председателю Совета Министров С. Ю. Витте об агитации духовенства за черносотенные погромы»³².

Группа пермской интеллигенции «400 человек граждан — лиц свободных профессий и чиновников всех ведомств» ратовала за скорейшее проведение в жизнь положений Манифеста 17 октября

³² Царизм в борьбе с революцией 1905—1907 гг. Сборник документов и материалов под ред. А. К. Дрезина. М., 1936, стр. 259.



Рис. 8

на наиболее мирных условиях и жаловалась, что «так называемая Черная сотня... в союзе с хулиганами, опираясь на проповеди пресвященного (Никанора) и непротиводействие полиции, настойчиво организует в предстоящее и следующее воскресенья патриотические манифестации с погромами интеллигенции, учащихся и евреев».

Одним из главнейших черносотенцев Екатеринбурга был В. О. Козин, хозяин фабрики, мелкий публицист, но крупный реакционер. Не вышло ни одного номера «Гнома» без упоминания имени этого активного монархиста как 'оголтелого' поборника репрессий. В 1906 году Козин организовал выпуск реакционной черносотенной газеты «Голос народа», которую народ очень удачно переименовал в «Голос Урода». Одна из карикатур «Гнома» «Лаборатория Урода» раскрывает «тайны» этого грязного издания. «Лаборатория Урода», как видно из рисунка, питается клеветой, доносами, прибегает к шпионажу и подстрекательству. Все это сдобривается лжепатриотизмом, вываливается на бумагу и разбитыми молодчиками продается на улице³³. Меткие и убедительные фельетоны и сатирические рисунки «Гнома», направленные против черносотенной газеты, поддержала прогрессивная часть городской интелли-

³³ «Гном», 1906, № 13.



Рис. 9

генции. Под ее давлением против цензора газеты «Голос народа» (а стало быть, против самой газеты и ее редактора) было начато уголовное дело по статье 129 уголовного уложения за пропуск в печать стихов, «возбуждающих вражду одной части населения против другой — евреев».

Уголовное дело было прекращено «за недостаточностью улик» (хотя таковых было в избытке), но так или иначе газета Козицина вскоре прекратила свое существование³⁴. Однако как черносотенец Козицин еще долго был мишенью для журнальной сатиры.

В шестнадцатом номере «Гнома» появляется меткая карикатура

³⁴ ГАСО, ф. 180, оп. 1, д. 495. — «Уральская жизнь», 1906, 8 июля.

на идейного вдохновителя черной сотни — реакционное духовенство (рис. 9). «Сим победиши» — поучает духовный отец своего ученика-черносотенца в образе Козицина, поднимая в зажатом кулаке веревочную петлю.

Отвратительный образ реакционного духовенства находит свое воплощение в сатирическом рисунке «Моисей XX века и его заповеди» («Гном» № 8 за 1907 г.). Крупно, на всю страницу журнала, изображен поп, с красной от обжорства и пьянства физиономией. В руках у него скрижали завета, увенчанные эмблемой смерти. Внизу под рисунком заповеди, которые в той или иной форме проводились представителями церкви. Среди них такие, например: «Помни день погромный, дабы надлежаще провести его, не делай демонстраций, не ходи с красными флагами, не читай ничего, кроме «Правительственного вестника», не кричи: долой правительство, семь дней работай, как скотина, а прибыли начальству твоему»; «Прелюбы сотвори, только не пиши прокламаций».

Отдельные сатирические рисунки и карикатуры «Гнома» обращены непосредственно против оголтелых черносотенцев — организаторов массовых убийств и погромов. Среди них Победоносцев и Крушеван, Гринмут и Дубровин. Эти имена на страницах журнала встречаются довольно часто.

* * *

Подводя итог всему сказанному, следует еще раз подчеркнуть, что в период спада революции, в тяжелых условиях все более и более усиливающейся реакции екатеринбургские сатирические журналы, во главе которых был «Гном», в меру своих сил боролись против царизма, против либерально-монархической буржуазии и буржуазных партий, выражавших ее интересы, подвергая резкой критике их предательство по отношению к народу, открытую защиту монархии или в лучшем случае ограничение ее конституцией.

Но нельзя не отметить и некоторых противоречий в оценке политических событий. Особенно явственно они проявились по отношению к Думе. Значительная часть мелкобуржуазной интеллигенции искренне верила, что Дума может быть действительно орудием в борьбе с царизмом, что она может быть органом крестьянского правительства, что при помощи Думы крестьянство одно, без пролетариата может справиться с царем и его сворой.

Эти тенденции проникали и на страницы екатеринбургских журналов. Для наглядности можно продемонстрировать два рисунка. Один из них изображает битву крестьянина-богатыря с многоголовым змеем. Каждая голова этого змея имеет сходство с кем-то из царских министров. Среди них можно узнать Коковцева, Горемыкина, а на заднем плане виднеется голова, увенчанная царской короной.

Крестьянин замахивается на это чудовище дубиной, на которой видна надпись: «Государственная дума».

Рисунок сам по себе интересен. Здесь умело использован русский фольклор, понятный и доступный для каждого даже малограмотного крестьянина. В этом положительная сторона рисунка. Но с точки зрения политической он, безусловно, слаб, так как сеет иллюзии относительно возможностей Думы, дезориентирует крестьян. В отличие от сказочного богатыря, победившего Змея-горыныча, крестьянин с дубиной-Думой не может надеяться на успех.

Второй рисунок не выражает такой уверенности, в нем заключена лишь надежда: «Дума, Дума, стань ко мне передом, а к кабинету задом» — просит обездоленный, безземельный крестьянин. Но надежды нет. Более точно передал современное положение крестьянства, лишенного всяких перспектив, художник А. Н. Парамонов в рисунке «Переселенцы» (журнал «Магнит» № 1 (рис. 10). Удручающая картина переселенчества стала вполне ясной уже вскоре после принятия Указа от 9 ноября 1906 года. Для беднейших слоев крестьянства Столыпинская реформа несла окончательное разорение.

Именно эта мысль выражена в рисунке Парамонова. В товарном вагоне с надписью «40 человек, 8 лошадей» на двухъярусных нарах лежат и сидят крестьяне-переселенцы: старики, женщины, дети. Лица их унылы, одежда висит на исхудалых телах. Рисунок дополняет весьма существенная деталь — одинокая фигура солдата, стоящего «на часах». Лаконичная стихотворная подпись еще более углубляет содержание, придавая всему рисунку оттенок безысходности и щемящей боли.

Идут неизвестно откуда,
Придут неизвестно куда.
В душе — ожидание чуда,
На лицах — тоска и нужда...

Непоследовательность, отсутствие четкой принципиальной позиции были свойственны всем сатирическим журналам эпохи первой русской революции, даже изданиям революционно-демократического направления. Екатеринбургские сатирические журналы, в том числе и «Гном», в оценке современной политической обстановки не достигли уровня московских журналов «Жало» и «Крамола». Однако по своей идейной направленности, по своей убежденности в неизбежности победы революции они могут быть поставлены в ряд лучших сатирических изданий революционно-демократического направления. В екатеринбургских журналах нашла отражение борьба пролетариата за свои права, имеются примеры политической графики, показывающей героическую борьбу солдат и матросов против самодержавия, а также тяготение крестьянских масс к союзу с пролетариатом. Несомненно, что мы видим здесь значительное влияние рабочего движения, возглавляемого русской социал-демократией, на формирование революционных взглядов прогрессивной интеллигенции, крестьянства.

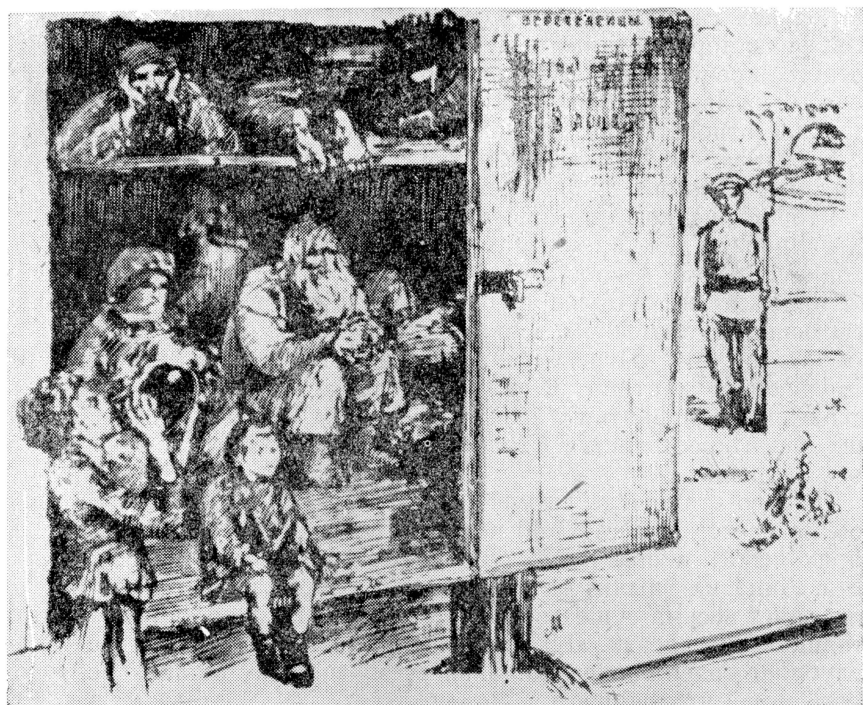


Рис. 10

Большую школу в эти годы прошли и русские художники. Так или иначе, революция оказала влияние на творчество многих мастеров, вдохнула в их искусство остроту ощущения жизни, наполнила его большим общественным, политическим содержанием. Даже в тяжелые годы реакции это помогло многим живописцам, графикам и скульпторам избежать влияния упадочных теорий, сохранять веру в реалистическое искусство и создать талантливые реалистические полотна.

В числе авторов екатеринбургских сатирических журналов были художники, ставшие впоследствии крупными мастерами советского искусства, такие, как И. Д. Шадр, Л. В. Туржанский, А. Н. Парамонов. Несомненно, что сотрудничество в екатеринбургских сатирических изданиях, особенно в журнале «Гном», оказало значительное влияние на их мировоззрение. И. Д. Шадр, будучи уже знаменитым скульптором, всегда с большой теплотой вспоминал о екатеринбургском периоде своей жизни, которой совпал с революционными событиями, определившими идейную направленность его творчества³⁵. А. Н. Парамонов и Л. В. Туржанский

³⁵ В. П. Шалимова. Дореволюционный период жизни и творчества И. Д. Шадра, стр. 224.

успешно использовали в работе над плакатом опыт, приобретенный в сатирической графике в годы Октябрьской революции и гражданской войны³⁶. А. Н. Парамонов в двадцатые годы много работал в журнальной графике, создавая произведения различной тематики, в том числе и сатирические. Правда, в художественном отношении графика екатеринбургских журналов значительно слабее столичных. Здесь не было таких талантливых графиков, как Серов и Кустодиев, Билибин и Добужинский. Значительно слабее была издательская база. Журналы печатались на старом изношенном оборудовании. Тем не менее эти журналы пользовались большим спросом в народе и вызывали злобу губернских властей и полиции.

Большой и закономерный интерес к событиям революции 1905—1907 годов не может быть удовлетворен полностью без рассмотрения искусства этого периода и в особенности графики сатирических журналов.

Сатира в 1905 году играла слишком видную роль, чтобы не обратить на себя внимание не только искусствоведов, но и историков. Своеобразное отражение жизни в политической графике было значительно шире, нежели в других видах изобразительного искусства того времени. Сатира была легальной формой выражения самых прогрессивных взглядов. Не случайно сатирические журналы пользовались такой популярностью и в ряде случаев преследовались царскими чиновниками наряду с нелегальными изданиями.

Но если вопрос о влиянии сатирической журналистики на массы еще в какой-то мере исследован, то проблема формирования политической направленности наиболее прогрессивных журналов остается во многом неясной. Сатирические издания революционно-демократического направления, несомненно, испытывали прямое или косвенное воздействие местных социал-демократических организаций, большевистской партийной печати, революционных выступлений рабочих и крестьян, и на основе этого отражали различные жизненные явления не безразлично, а в определенной плоскости, тенденциозно.

Историческая наука, несомненно, должна быть заинтересована в исследовании этого богатого, но пока еще почти не затронутого материала.

³⁶ А. Г. Будрина. Уральский плакат времен гражданской войны. Пермское книжное изд-во, 1968.

А. Д. Шелушинин

К ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ СВЕРДЛОВСКА (КОНСТРУКТИВИЗМ 1920—1930 ГОДОВ)

Свердловск являет собою характерный пример реконструкции старого города в связи с его промышленным и культурным развитием.

Во второй половине 20-х годов город становится административным и культурным центром огромнейшей Уральской области, простиравшейся от берегов Ледовитого океана до Прикаспийской низменности. С периодом реконструкции связано появление образцов архитектуры конструктивизма.

В середине 20-х годов Свердловск, отметивший свое 200-летие, не имел устойчивой архитектурной традиции. Бывший центр горнозаводского Урала был захудалым неблагоустроенным городом, без водопровода и канализации, деревянный и одноэтажный. Немногочисленные особняки и общественные здания в духе строгого классицизма являлись достопримечательностью города.

Крупнейший представитель архитектуры в Екатеринбурге в начале XX века К. Т. Бабыкин (1880—1960) не был приверженцем какого-либо одного стиля. Почти одновременно появляются сооружения, выполненные по его проектам, то в стиле модерн (здание типографии «Гранит», 1914 г., ныне Свердловская картинная галерея), то неоклассицизма (ряд особняков — 1912—1916 гг.). В 1912 году Бабыкин принимает участие в проектировании и строительстве эклектического по архитектуре здания оперного театра. Творчество этого талантливого мастера отразило кризис архитектуры начала века.

В 1925 году, проектируя здание гостиницы «Ярморком», Бабыкин вводит в композицию сооружения, имеющего классическую планировку, формальные элементы раннего конструктивизма.

Функциональный метод конструктивизма быстро обретает обширный лагерь приверженцев. Один за другим встают на его позиции мастера старшего поколения: С. В. Домбровский, Г. П. Валенков, Е. Н. Коротков, Г. А. Голубев. Число приверженцев конструктивизма увеличивается за счет архитектурной молодежи, приехавшей из Москвы, Ленинграда, Томска и других городов.

Свердловск стремительно растет. Если в 1920 году он насчитывал 88 400 жителей, то к 1928 году в нем проживало уже 160 тыс. человек, а к 1932 году — 355 тыс. человек. (причем 53% составляли

рабочие)¹. Уже к 1928 году было построено более 150 тыс. кв. м жилой площади.

Однако подлинное строительство города развернулось в 1928—1932 годах. В это время появляются крупные жилые массивы, общественные сооружения, определившие лицо города. К 1926 году относится начало разработки генерального плана реконструкции Свердловска, завершено вчерне к 1930 году. Возглавляли эту работу архитекторы С. В. Домбровский и Н. А. Бойно-Родзевич. Ранее, в 1922 году, Домбровский составил «Краткую программу детального проекта г. Ярославля», где, в частности, указывалось: «при планировке сохранить общий исторический характер плана... не выходя из общих принципов современного планирования городов». Говорилось о необходимости выявления и сохранения наиболее «ценных в художественном отношении площадей и сооружений и памятников старины»². Эти же принципы были положены в основу «Краткого описания перепланировки города»³. Сохранив регулярно-прямолинейную планировку, оставшуюся от бывшего Екатеринбурга, «Краткое описание» ориентируется на природную ось реки Исети и перпендикулярную к ней прямую четырехкилометровую улицу Ленина, идущую с запада на восток. Развитие города идет за счет расширения территории.

Однако реальное строительство опережало сроки разработки генерального плана и зачастую расходилось с ним. Оторвавшись от основного массива города, возникает жилой район Уралмашзавода, Медеелектролитный завод, СУГРЭС и др. Предварительная схема перепланировки 1930 года была вынуждена считаться с расположением новых предприятий как с фактом. Последующая схема 1931—1932 годов также во многом только констатировала существующую планировку.

Большинство построек, выполненных в 20—30-е годы и до настоящего времени во многом определяющих облик городского центра, относятся к стилю конструктивизма.

Конструктивизм в Свердловске представлен разносторонне и разнокачественно.

1. Прежде всего следует выделить большую группу местных архитекторов, работавших в стиле конструктивизма, по проектам которых выстроен целый ряд зданий, удачных с точки зрения функционального метода и представляющих несомненную историческую ценность. Эта группа организационно оформлена не была.

2. Ряд построек в Свердловске осуществлен крупнейшими советскими архитекторами, лидерами конструктивизма, учредителями Общества современных архитекторов (ОСА). М. Я. Гинзбург по-

¹ В. Пискунов. Свердловск за годы Советской власти. — «Жилищное строительство», 1967, № 12, стр. 3.

² В. Хазанова. Советская архитектура первых лет Октября. М., 1970.

³ Большой Свердловск. Краткое описание перепланировки города. Свердловск, 1930.

строил жилой комплекс по ул. Малышева и Хохрякова, Я. Л. Корнфельд — Клуб строителей по ул. Ленина (пыне киностудия).

3. В Свердловске работала группа последователей ОСА, именовавшая себя Свердловским отделением ОСА, результатом деятельности которой было создание архитектурной композиции УЗТМ. Группа последовательно отстаивала методические принципы конструктивизма.

4. Наконец, можно выделить целый ряд построек, осуществленных по проектам членов других творческих направлений, испытавших влияние конструктивизма (АРУ, ВОПРА).

Необходимо отметить, что именно Свердловск явился пионером освоения сборного железобетона. Разработкой проблем индустриального домостроения, сборного железобетона, новых конструкций, методов и технологии строительства занимался Областной институт рационального строительства⁴. Особо следует отметить деятельность инженера Ладинского, его опыты с крупными блоками, каркасной системой и сборным теплбетоном⁵.

Как и в Москве, в Свердловске строились дома-коммуны с полным обобществлением быта. Представляет интерес дом-коммуна рабочих Верх-Исетского завода⁶. Однако для развития советской архитектуры более важное значение имел опыт возведения жилых комплексов-ансамблей — предтечи будущих микрорайонов.

Жилой комплекс Городка чекистов, построенный по проекту архитекторов И. П. Антонова и В. А. Соколова в начале 30-х годов, охватывает значительную площадь, образуя многоугольник, замкнутый улицами Ленина, Луначарского, Первомайской и Сони Морозовой. Комплекс образован из блоков жилых домов, расставленных по периметру многоугольника, ориентированного с севера на юг. Одиннадцатизэтажный полуцилиндрический корпус коридорного типа по ул. Ленина был предназначен для одиноких и малосемейных, преимущественно для молодежи. В первом этаже его размещалась столовая и магазин полуфабрикатов. Корпус закрытым переходом на уровне второго этажа был связан с клубом — общественным центром комплекса. Внутри комплекса — двор-сад, среди яблонь и тополей здание детского сада и коммунальный корпус. В основе жилых корпусов по ул. Луначарского, Первомайской и Сони Морозовой — унифицированная жилая ячейка. Основную площадь квартир занимают жилые комнаты в среднем по 20 кв. м. Кухни практически не существует: пространство, отведенное под кухню, по площади немногим более 2 кв. м. Это изолированное помещение, открытое в коридор, неудобно еще оттого, что

⁴ Г. Потапов, Г. Ростовская. Опыт крупноблочного строительства. — «Архитектура СССР», 1939, № 3. Сборка дома из теплобетонных стандартных плит. — «Уральский рабочий», 1930, 25 января.

⁵ А. Ладинский. Стандартное жилостроительство. Свердловск, 1932. А. Ладинский. УралВИС-13. — «Опыт стройки», 1932, № 1.

⁶ А. Ладинский. На индустриальный путь. — «Опыт стройки», 1937, № 7; Он же. Проект дома-коммуны на ВИЗе. — «Уральский рабочий», 1931, 16 марта.

через него осуществляется проход в санузел. На этом маленьком участке приютилась плита на 4 конфорки. Обеды, приготовленные фабрикой-кухней, столовой, купленные в магазине полуфабрикатов, предполагалось только разогревать. С изменением функциональной структуры комплекса в силу объективных причин, вызванных развитием общества, комплекс распался⁷. Объединяющим звеном всех построек теперь является только объемно-пространственная композиция. Образованная из стандартных элементов, построенная на контрастах ритма, света, цвета, масштабных отношений, симметрии и асимметрии, она наглядно свидетельствует о положительных поисках конструктивизма в области формы в условиях ориентации на стандартизацию строительства. Комплекс сравнительно безболезненно адаптировался к современности, хотя отдельные звенья распавшейся цепочки еще вызывают неудобства. Спроектированный в условиях, когда конструктивизм ориентировался на создание мощной «индустрии быта», комплекс в своей дифференцированной структуре функциональных связей и поныне несет рудиментарные следы былого функционального организма.

Частью грандиозного дела создания «индустрии быта» стало строительство фабрики-кухни, открытой 1 мая 1930 года по ул. Я. Свердлова⁸. Свердловская фабрика-кухня была восьмой в стране, а первая по инициативе рабочих была открыта в 1925 году в Иваново-Вознесенске. ВЦИК приветствовал красных ткачей «в день открытия... механизированной общественной фабрики-кухни, являющейся лучшим показателем нового быта трудящихся и крупнейшего дела по пути раскрепощения женщин»⁹. Еще в 1919 году Ленин писал: «...женщина продолжает оставаться домашней рабыней несмотря на все освободительные законы, ибо ее давит, душит, отупляет, принижает мелкое домашнее хозяйство, приковывая ее к кухне, к детской, расхищая ее труд работою до дикости непродуцательною, мелочною, изнервляющею, отупляющею, забирающею. Настоящее освобождение женщины начинается только там и тогда, где и когда начнется массовая борьба... против этого мелкого домашнего хозяйства, или, вернее, массовая перестройка его в крупное социалистическое хозяйство»¹⁰. Фабрика-кухня была одним из звеньев системы нового «крупного социалистического хозяйства».

Скромное здание, асимметричное в плане, решено строго и функционально. Слегка однообразный ритм оконных проемов нарушает полуцилиндрический объем лестницы. Простота и трезвая функциональность характеризуют это сооружение. Ввиду низ-

⁷ В. Долгий. Города будущего: утопия и реальность. — «Декоративное искусство СССР», 1971, № 4; А. Рябушин. Коллективизм быта и жилище. — «Декоративное искусство СССР», 1971, № 3.

⁸ Свердловская фабрика-кухня. — «Уральский рабочий», 1930, 25 апреля.

⁹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 24.

¹⁰ И. Харитонов. Городское строительство контор и учреждений. — «Уральский рабочий», 1927, 8 января.

кого качества строительных работ и бесконечных переделок современное состояние этого здания поистине бедственно. Между тем, здание, безусловно, имеет историческую ценность.

Несмотря на острейший жилищный кризис в конце 20-х — начале 30-х годов в Свердловске возводится целый ряд сооружений административно-делового характера («Свердловск — столица Урала, и это обстоятельство налагает... ответственные заботы»¹¹). Один за другим появляются здания Товарной биржи, Промбанка, Дома советов и др.

Рассмотрим подробнее несколько подобных зданий.

Здание Уральского облисполкома на углу улиц Ленина и Пушкинской. Известен проект на эту тему братьев Весниных¹². И хотя композиция здания отличается от него, влияние проекта все же чувствуется.

Здание горсовета по ул. Ленина (о прежнем виде сооружения можно судить по фотографии, приведенной П. Володиным)¹³. Пятиэтажный параллелепипед, единственным «украшением» которого является ритм оконных проемов. Никакого субъективизма — все оправдано функционально, с точки зрения конструкции и назначения сооружения. М. Гинзбург, в это время писал: «Нет никакой опасности в... аскетизме новой архитектуры, которая отпугивает близоруких. Это аскетизм молодости и здоровья, бодрый аскетизм строителей и организаторов новой жизни»¹⁴. Этот аскетизм и стал в дальнейшем одной из главных причин адаптации этого сооружения.

Дом контор по ул. Малышева (архитектор В. И. Смирнов) — по-настоящему деловая организация пространства. Архитектурный образ сооружения правдив, ясен. Дом и по сей день функционирует как конторский комплекс, даже надпись на фасаде прежняя. Может быть, именно постоянство функции спасло этот дом от «украшения».

Венцом сооружений делового ряда должен был стать Дом промышленности (см. ниже).

Таким образом, мы видим, как постепенно складывалась структура города, появлялись связи, прочно укрепившие разрозненные постройки в единый функциональный организм нового социалистического города. Однако для конструктивизма было характерным сооружение не отдельных построек, а комплексов. Идея детерминизма, которым был пропитан функциональный метод конструктивизма (выразившийся внешне в посылках «рациональности» и «целесообразности»), неизбежно приводила к системному мышлению. Системно решен комплекс Городка чекистов, рассмотрен-

¹¹ И. Харитонов. Городское строительство контор и учреждений. — «Уральский рабочий», 1927, 8 января.

¹² А. Чиняков. Братья Веснины. М., 1970, стр. 100.

¹³ Володин. Свердловск. М., 1948.

¹⁴ М. Гинзбург. Новые методы архитектурного мышления. — «Современная архитектура», 1926, № 1, стр. 4.

ный нами выше. Как большой комплекс жизненных функций общества мыслился город.

В конце 20-х — начале 30-х годов на востоке города возникает Втузгородок, где были сконцентрированы высшие учебные заведения, студенческие общежития и научные учреждения.

Идее концентрации родственных функций обязан своим появлением Медгородок. 11 марта 1930 года в 6 часов вечера представители Облздравотдела, Облисполкома, Уралпрофсовета, представители рабочих железнодорожных мастерских, Уралмаша, ВИЗа, завода «Металлист» и широкие круги общественности собрались на площади Коммунаров на торжественное открытие физиотерапевтического института. Открытие этого сооружения, построенного по проекту архитекторов Голубева и Кац и находившегося неподалеку от единственного в старом Екатеринбурге лечебного учреждения — госпиталя, выстроенного в начале XIX века, служило наглядным примером достижений социализма. «Уральский рабочий» восторженно откликнулся на это событие: «Крупнейшее лечебное учреждение со множеством палат, врачебных кабинетов и прочего прежде всего совсем не похоже на больницу или амбулаторию. Говорится это отнюдь не в порицание. С большой чуткостью обдуманно в этом светлом доме все, начиная с расположения комнат, кончая их окраской, мебелью и даже формой посуды, из которой едят больные. Цветы, пианино для больных, изящные столы и стулья в столовых, комфортабельнейшие кресла в комнатах для воздушных ванн, зеркала в коридорах, библиотека и тысячи других «бытовых мазков» заново перекрашивают лицо лечебницы»¹⁵.

Архитекторы, подошедшие к проектированию сооружения системно, естественно, не ограничились только организацией больничного быта; прежде всего, их задачей была организация архитектурного пространства. И с этой задачей они справились блестяще. Сооружение представляет собой взаимосвязанный комплекс вытекающих друг из друга пространств, каждый объем сооружения функционально оправдан в своей связи с соседним. Пространство, созданное архитекторами, эмоционально насыщено. Например, ряд треугольных эркеров на уровне первого этажа здания является своеобразной рекреацией коридора. Все мы знаем, насколько утомительны и скучны бывают длинные и прямые, как стрелы, коридоры. В «фабрике здоровья» этого быть не должно. Не только эркеры, но и балконы на разных уровнях, окна, двери — все продумано с точки зрения восприятия человеком пространства, которое его окружает. «Стены старого традиционного госпиталя, — писал «Уральский рабочий», — и серой, как лечебный халат больницы, сотрясались бы от негодования при виде такой революции в больничном быту»¹⁶.

¹⁵ Ю. Чап. Фабрика бодрости. — «Уральский рабочий», 1930, 9 марта.

¹⁶ Там же.

В комплекс Медгородка помимо названного физиотерапевтического института входят: институт профзаболеваний, институт ОММ, военный госпиталь, городская клиника и медицинский институт.

Постройки конструктивизма зачастую бывает трудно классифицировать. Любое, даже отдельно стоящее сооружение, как правило, полифункционально, не говоря уже о комплексах.

Дом обороны по ул. Малышева (архитектор Г. П. Валенков) должен был стать грандиозным комплексом. В него должны были войти различные помещения для школьных кружков, специальные, для библиотеки, физкультурных занятий, отдыха, зрелищных мероприятий, канцелярии ОСОАВИАХИМ и еще многие другие¹⁷. Была завершена лишь первая очередь строительства (по ул. Малышева и 8 Марта), зрелищная часть комплекса, располагавшаяся по проекту в сторону ул. Ленина, так и не была осуществлена. В этом комплексе мы опять видим пространственное обозначение многочисленных его функций, столь характерное для раннего конструктивизма. Это выразилось в автономности отдельных корпусов и в пространственном соподчинении отдельных объемов здания в целом, что вступало в противоречие с идеей концентрации функций. Универсализм и топологическая ясность проектной архитектуры И. Леонидова не были поняты архитекторами, которые приняли конструктивизм как стиль, а не творческий метод.

Большое внимание при реконструкции Свердловска было уделено строительству клубов. Клуб конца 20-х — начала 30-х годов являлся формой добровольного общения людей вне работы¹⁸. Вот почему мы встречаем клуб в комплексе Городка чекистов, в комплексе домов-коммун и просто в рабочих жилых кварталах. Клуб был тесно связан с жилищем, зачастую это акцентировалось и пространственно (закрытый переход в Городке чекистов).

К 1926 году было построено восемнадцать рабочих клубов, а к 1932 году Свердловск обогатился еще целым рядом построек, таких, как клуб совторгслужащих по ул. Володарского, клуб по ул. Первомайской, архитектор С. В. Домбровский (позднее реконструирован), клуб железнодорожников по ул. Свердлова, архитектор К. Т. Бабыкин. Последний проект получил положительный отзыв экспертного совета ВЦСПС. Композиция сооружения проста, обусловлена функцией. Сооружение обладает сдержанным ритмом, продуманной системой масштабных отношений. Постройка в целом визуально ясна, архитектурно понятна. А ведь ее построил архитектор, который перед этим посвятил два года созданию здания Управления железной дороги — типичного образца неоклассицистической архитектуры.

¹⁷ Создадим очаг военизации на Урале — областной дом обороны. — «Уральский рабочий», 1930, 9 июля.

¹⁸ См.: С. Хан-Магомедов. Клубы вчера и сегодня. — «Декоративное искусство СССР», 1966, № 9.

В начале 30-х годов возникает спорткомплекс «Динамо» на восточном берегу городского пруда (архитектор Соколов). Интересен корпус, выходящий на пруд. Богатая пластическая разработка архитектурного организма удачно сочетается здесь с функциональной и конструктивной необходимостью. Оригинальная композиция напоминает корабль с его мачтами, мостиками, круглой кормой и т. д.

В 1930 году по проекту архитектора Г. А. Голубева создается Дом печати (ныне здание типографии издательства «Уральский рабочий»). Здание построено из монолитного железобетона. Современному виду не хватает строгости и точности исполнения замысла, но ни неряшливое исполнение, ни низкое качество строительных работ не скрывают строгого благородства этого сооружения.

Деятельность свердловских архитекторов, протекавшую в условиях колоссального напряжения творческих сил при предельно сжатых сроках проектирования и огромном объеме работ, несмотря на некоторые недостатки, можно определить как прогрессивную. Создание сооружений, отвечающих требованиям общества, многосторонний подход к архитектуре — все это четко прослеживается на лучших сооружениях. Настоятельной задачей искусствоведов является детальное исследование творчества таких мастеров, как Г. А. Голубев; В. Д. Соколов, С. В. Домбровский, К. Т. Бабыкин и др.

Комплекс жилых домов по ул. Малышева и Хохрякова (архитекторы М. Я. Гинзбург, А. Л. Пастернак, инженер С. Л. Прохоров) явился результатом исследовательской работы группы архитекторов и инженеров, возглавляемой Гинзбургом, над проблемой жилища и был экспериментальным. Сам Гинзбург называл его домом «переходного типа»¹⁹. Комплекс представляет собой четырехугольник жилых корпусов, расположенных вокруг внутреннего сада. В трех корпусах — жилые ячейки с полным набором обслуживающих помещений (кухня, ванная, санузел), функциональная структура которых отражала требования определенной части общества (семейных пожилых людей) к жилищу. Четвертый корпус, расположенный по ул. Малышева, представлял собой четыре этажа двухэтажных квартир, нанизанных на два коридора, и предназначался, в основном, для студенческого общежития. Над жилыми ячейками располагалась столовая с обслуживающими помещениями и терраса, на первом этаже — конторское помещение. Этот корпус был перспективным. Жилые ячейки были освобождены от всех обслуживающих помещений и мыслились как пространство для занятий, досуга и сна. В остальных корпусах предполагалось постепенное освобождение от кухонных элементов и реконструкция помещений под жилую комнату. Эксперимент ставился в расчете на развитие индустрии быта, отработку стандартов и принципов индустриального домостроения, и скла-

¹⁹ М. Гинзбург. Жилище. М., 1934, стр. 126 и др.

дывавшуюся социальную психологию масс. Эта триединая задача не нашла окончательного решения. Комплекс как функциональный организм взаимосвязанных элементов распался. Анализируя формальную структуру комплекса, следует прежде всего указать на организацию пространства функционально-конструктивными элементами (окна, балконы, колонны и т. д.). Ведущую роль в композиции играет ритм, подчиняя масштабность и архитектуру. Последняя ярко выражена в четвертом корпусе: колонны основания продолжают в опорах междуэтажных перекрытий и завершаются колоннами террасы — как спицы, на которое нанизано сооружение. Комплекс хорошо сгармонирован и приведен к формальному единству.

Другим сооружением, также наиболее ортодоксально выразившим принципы конструктивизма, является Клуб строителей (архитектор Я. А. Корнфельд, 1929 год).

Оба сооружения повлияли на практику свердловских архитекторов. Мы найдем их воздействие и в комплексе Городка чекистов и стадиона «Динамо», в работах Голубева и Бабыкина.

В свердловское отделение ОСА, возглавляемое И. И. Рабочевским, входили архитекторы Рейшер, Балакшина и Стадлер. В результате ожесточенных споров, отстаивая принципы конструктивизма, группа добилась работы над проектированием Уралмаша²⁰ (любопытно, что в группе был только один человек — техник Стадлер, имевший опыт проектирования промышленных сооружений).

Гигантский комплекс завода составляют группы литейных цехов, цехов термической и механической обработки деталей, мощные установки по выработке электроэнергии и газа, вспомогательные здания. Основная магистраль завода идет с севера на юг, она начинается от заводской проходной и связывает цеховые корпуса, обращенные к ней торцами. Между корпусами в ряде мест имеются озелененные участки.

Сооружения выполнены из металлических клепаных конструкций, однако часть корпусов — из сборного железобетона. Железобетонные рамы весом до 20 т изготовлялись в тепляках и перевозились к месту стройки²¹. Во всех корпусах — неуклонное следование функциональным требованиям, что повысило их экономичность. Лучшими в архитектурном отношении являются механо-сборочный и сталелитейный.

Наиболее яркий след в строительстве Уралмаша оставил М. В. Рейшер, с 1928 года — старший архитектор по промышленному строительству Уралмаша. Рейшеру принадлежит непосредственная разработка архитектурно-строительной части всех горячих цехов. Однако лучшим его сооружением явилась водонапор-

²⁰ Практика Свердловского отделения ОСА. — «Современная архитектура», 1928, № 4.

²¹ История советской архитектуры, М., 1962, стр. 30.

ная башня (1929 г.), вошедшая классическим примером слияния функции, конструкции и формы во многие учебники. П. Оранский писал: «Несмотря на увлечение конструктивизмом, все же было создано прекрасное, правдивое в своей функции и архитектурно-выразительное здание водонапорной башни»²².

В целом свердловское отделение ОСА внесло ощутимый вклад в историю реконструкции Свердловска.

Свердловску в конце 20-х гг. было посвящено два всесоюзных конкурса. Один — на проект Дома промышленности, второй — на проект большого синтетического театра²³.

В результате конкурса на проект Дома промышленности первая премия была присуждена Д. Фридману (АРУ). Когда смотришь на конкурсный проект, невольно вспоминается Адмиралтейство в Ленинграде, его градообразующая роль прежде всего. Думается, что самое важное достоинство проекта Фридмана состояло именно в его градостроительном аспекте. Стасорокаметровая башня, гордо вознесенная в небо в центре Свердловска, стала бы самым сильным высотным акцентом, подчинив себе доминанты Вознесенского собора, Дома связи и др. Как некогда в Петербурге, архитектурным центром ансамбля города стало промышленно-гражданское сооружение, так и столица Урала получила бы столь же важный центр, правдиво характеризующий ее значение.

Композиция сооружения проста: горизонтальный объем, П-образной в плане формы, соподчинен с мощной вертикалью параллелепипеда, ориентированного на ул. Ленина. Проекты других авторов²⁴ представляют более сложные композиции, более дробную разработку пространства. Для выполненного немного ранее проекта Весниных²⁵ характерно пространственное обозначение сложных функциональных связей сооружения, монументальная изрезанность фасадов. По сравнению с ним проект Фридмана подкупает универсальной простотой объемов.

Назначенный к постройке проект ожидали крупные переделки, связанные с изменениями функции Дома промышленности и изменением стилевой направленности советской архитектуры. Во второй половине 30-х годов Свердловск утратил бывшее административное влияние и уже не нуждался в таком громадном комплексе. Наполовину построенное здание с башней сгорело в 1931 году и уже больше не строилось в прежних размерах.

Большим событием явилось открытие в 1931 году Дома связи, построенного по проекту архитектора Соломонова. В здании размещалось почтовое отделение, центральный телеграф, АТС на 10 000 абонентов, междугородная телефонная станция, радиотеатр

²² П. Оранский. Архитектурная практика Уралмаша. — «Опыт стройки», 1937, № 7, стр. 24.

²³ Г. Крутиков. Большой синтетический театр в Свердловске. — «Советская архитектура», 1932, № 1.

²⁴ Из истории советской архитектуры, 1926—1932. М., 1970, стр. 104.

²⁵ А. Чиняков. Братья Веснины. М., 1970, стр. 102.

на 800 чел., базовые мастерские. Кроме того, значились помещения для партийных и профсоюзных организаций, пионеров, яслей, столовой и комнат для кружковой работы²⁶. Осуществленное сооружение значительно отличается от проекта уменьшением функций и пространственной организацией объемов. Заслуживает пристального внимания объемно-пространственная композиция сооружения, грамотная разработка ритмических и масштабных отношений, применение полихромии, использование надписей. Дом связи и поныне является одним из лучших сооружений города, формирующих его облик.

Рассказ об архитектуре Свердловска был бы неполным, если бы мы не обратили внимание еще на одно сооружение — Дом чекиста по ул. Володарского, архитекторы И. П. Антонов, В. Д. Соколов, 1930 г. Монументальность, ложная репрезентативность, давящие громады архитектурных масс, неприемлемый для образа жилого дома величественный пафос оставляют гнетущее впечатление. В формальной структуре заметно использование стилевых приемов конструктивизма, которые переплетаются с элементами ордерной системы. Эти тенденции найдут свое продолжение в архитектуре 30-х годов, отмеченных эклектикой и ретроспективизмом, забвением реалистической природы архитектуры.

Архитектура Свердловска конца 20-х — начала 30-х годов, которую наиболее ярко характеризует конструктивизм, реалистически отразила сложное время построения социализма. Раскрытие нового социального содержания архитектуры, использование прогрессивных достижений мировой архитектуры, создание принципиально новых типов зданий, участие в создании нового архитектурного образа делает свердловский конструктивизм значительным явлением в истории советской архитектуры.

Надо отметить, что низкое качество строительства и зачастую поверхностное отношение к формально-эстетической стороне сооружений способствовали дискредитации конструктивизма. Процесс был противоречивым: конструктивизм переживал период мутации, беспрерывно обновляясь теоретически, практика же постоянно отставала от теории. Кроме того, грандиозное строительство требовало колоссального напряжения творческих сил, сырые незавершенные проекты буквально вырывали из рук. Эти условия способствовали росту стилизаторства, предпочтения инженерно-конструктивной стороны дела. Несмотря на отмеченные недостатки, конструктивизм был подлинно реалистическим, прогрессивным методом.

Свердловский конструктивизм ординарен, но нельзя забывать, что это ординарность архитектуры 20—30-х годов, сделавшей огромные успехи и выдвинувшей советскую архитектуру на первое место в мире.

²⁶ Дом связи. — «Уральский рабочий», 1930, 10 апреля.

К ИСТОРИИ СВЕРДЛОВСКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ¹

История Свердловской картинной галереи неразрывно связана с общим ходом развития культуры нашего края. Очаги культурной жизни на Урале в первой половине XIX века были единичны. В 1802 году в Екатеринбурге впервые открывается библиотека, в 1806 году в Нижнем Тагиле — художественная школа. В Екатеринбурге в 1825 году было создано первое научное общество по изучению горного дела, а в 1843 году силами любителей в городе был основан первый театр.

Все это создавалось и организовывалось стихийно, по мере накопления возможностей и потребностей общества. Более быстро и организованно художественная и культурная жизнь в городе начала развиваться после основания в 1870 году Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ). Через семнадцать лет это общество открывает Урало-Сибирскую научно-промышленную выставку в Екатеринбурге. На выставке был организован художественный отдел². Открытие его стало возможным благодаря помощи Императорской Академии художеств, приславшей по просьбе УОЛЕ произведения своих воспитанников (117 картин и 95 акварелей). Всего же в художественном отделе экспонировалось 342 произведения. Выставка картин получила большой резонанс, и поэтому 25 мая 1887 года состоялось заседание городской комиссии по вопросам открытия в Екатеринбурге художественно-промышленного музея и школы прикладного рисования и черчения. Академия прислала телеграмму: «Всякая поддержка музею и школе будет оказана»³.

После закрытия выставки Академия подарила УОЛЕ четырнадцать картин и девять акварелей. Некоторые из этих произведений в настоящее время находятся в картинной галерее, представляя собой типичные образцы позднего академического искусства. Среди них картины «Послы Ермака у Красного крыльца перед царем Иваном Грозным» С. Р. Ростворовского (1884), «Ночь» И. К. Айвазовского (1876), акварели академика Л. О. Премацци. Картина «Давид играет на гуслях перед Саулом» (1873)

¹ В настоящей статье наряду с другими источниками использованы материалы дипломной работы Р. Д. Мочаловой, выпускницы Уральского университета 1967 года.

² Записки УОЛЕ, т. 10, вып. 1. Екатеринбург, 1887, стр. 98.

³ Записки УОЛЕ, т. 10, вып. 4. Екатеринбург, 1887, стр. 71.

Н. И. Плюснина, экспонировавшаяся на той же выставке, была приобретена у дочери художника в 1959 году и тогда же поступила в галерею ⁴.

К концу XIX столетия художественный отдел УОЛЕ насчитывал в своих фондах более двухсот произведений искусства. Это дало возможность 23 декабря 1901 года открыть его для обозрения и одновременно организовать Первую городскую выставку работ местных художников ⁵.

Поступления в художественный отдел носили, однако, совершенно случайный характер и были немногочисленны. Бывали годы, когда в фонд не поступало вообще ни одного произведения. В каталоге художественного фонда УОЛЕ за 1904 год насчитывается всего 233 произведения.

1917 год стал переломным годом в жизни Екатеринбурга. В городе возник «Союз деятелей искусства», а в 1921 году в торжественной и праздничной обстановке состоялось открытие первой послереволюционной выставки работ местных художников.

Росли кадры новой советской интеллигенции, прилагавшей большие усилия для сохранения и показа художественных ценностей. 18 ноября 1921 года в УОЛЕ состоялось совещание «Об изыскании способов ускорения осуществления художественной галереи в Екатеринбурге». В решении было записано: «Объединить усилия всех общественных организаций для создания картинной галереи, в которой дать место как для исторических, так и для современных художественных течений» ⁶.

Проходит два года, и в Екатеринбурге 11 марта 1923 года в здании харитоновского дома (ныне Дворца пионеров) открывается Галерея старинной живописи. Она, как отмечала газета, положила основание первой на Урале сокровищнице искусства ⁷. В галерее были представлены лишь произведения старых итальянских, немецких, французских, голландских и других мастеров, но организаторы галереи выражали большую надежду, что в скором будущем они покажут картины как русских дореволюционных, так и современных художников.

В августе этого же года местный живописец А. К. Денисов-Уральский выразил свое желание принести в дар городу 400 своих работ и коллекцию минералов. В одном из писем он писал: «Мое давнишнее желание — устроить музей в Екатеринбурге» ⁸. Мечта уральского художника сбылась, и нынче в галерее находится много его картин, изображающих пейзажи родного Урала.

⁴ За эту картину Н. М. Плюснин в 1873 году был удостоен Академией художеств звания классного художника. Уроженец Екатеринбурга, он после окончания Академии вернулся в родной город, вел преподавательскую деятельность.

⁵ Записки УОЛЕ, т. 23. Екатеринбург, 1902, стр. 217.

⁶ «Уральский рабочий», 1921, 22 ноября.

⁷ Там же, 1923, 16 марта.

⁸ ГАСО, ф. Р-233, оп. 1, д. 411, л. 43.

Все эти факты говорят о том, что назрела необходимость иметь в городе специальный художественный музей, который бы сосредоточил в себе основные художественные ценности и стал бы центром пропаганды и распространения культуры в массах.

Страна переживала небывалые дни трудового энтузиазма, строила свое хозяйство, овладевала грамотой, приобщалась к культуре. Специальными декретами партии и правительства национализировались частные собрания произведений искусства, в особняках и дворцах знати создавались музеи. Урал в эти годы также находился в русле бурного развития культурной жизни. Из районных центров поступали сообщения об открытии больших и малых очагов культуры, в том числе и музеев: так, в 1924 году в городе Нижнем Тагиле был основан отдел изобразительных искусств в местном краеведческом музее, позднее преобразованный в самостоятельный музей. Тогда же была найдена в городе знаменитая «Тагильская мадонна», послужившая предметом специального изучения как произведение, относящееся к школе Рафаэля (ныне находится в Свердловской картинной галерее).

В те же годы из Кыштыма пришло известие о том, что в особняке бывшего купца Расторгуева были найдены шесть картин старых мастеров. Одна из них, как установили специалисты, принадлежала кисти великого фламандского художника Ван-Дейка. Впоследствии картина была передана в Эрмитаж.

В августе 1925 года на Урал приезжает И. Э. Грабарь, и по случаю его приезда в Свердловске созывается чрезвычайное заседание Уральского областного бюро краеведения по охране памятников старины и искусства. Основная мысль этого совещания была изложена в газете «Уральский рабочий», отмечавшей, что «если для Областной картинной галереи музею не будет предоставлено помещение, то город не только не получит обещанных музею художественных ценностей из государственных музейных фондов, но даже имеющиеся будут переброшены в центральные музеи»⁹.

К 1925—1926 годам, когда деятельность УОЛЕ постепенно угасает, художественный отдел, насчитывающий в своих фондах уже более шестисот картин русских, советских и западноевропейских художников, был переведен в образовавшийся Областной государственный естественно-исторический музей (Облгосмузей). Облгосмузей с помощью партийных и общественных организаций начинает активно собирать произведения советских художников, отражающих трудовые успехи молодой республики. В 1927 году свердловский трест «Гормет» подарил музею богатейшую коллекцию каслинского чугунного художественного литья¹⁰.

Большое значение для пополнения фондов музея картинами современных уральских мастеров имели прошедшие в 1924—1928

⁹ «Уральский рабочий», 1925, 2 сентября.

¹⁰ Архив краеведческого музея, 1925, д. 2, л. 385—336.

годах областные художественные выставки в городах Перми и Свердловске.

К 1934 году в музее насчитывается 425 произведений только советских художников. Они послужили базой для открытия в 1934 году в Свердловске областной передвижной выставки «Социалистическая индустрия Урала в советской живописи». А через год здесь же открывается одна из значительных по тем временам выставок — «Урало-Кузбасс в живописи». На выставке были представлены произведения советских и уральских живописцев. Особенностью ее был тот факт, что она подводила итоги многолетних творческих усилий художников, которые впервые в практике советского искусства обратились непосредственно к жизни трудящихся: шли на заводы, в шахты, вставали рядом с рабочими у станков. Выставка отразила высокий пафос народного энтузиазма, показала крупным планом образ нового советского человека, стала важным шагом в деле подготовки новых выставок. Естественно, многие произведения после окончания выставки поступили в Облгосмузей и стали ядром для формирования будущего отдела советского искусства в галерее. Наиболее значительными здесь оказались работы Б. Иогансона, Ю. Пименова, посвященные рабочим Верх-Исетского завода и Уралмаша; картины П. Покаржевского, Ф. Модорова, а также уральских художников Н. Сазонова, Г. Мелентьева.

Обстоятельства складывались таким образом, что художественный отдел музея накопил достаточное количество произведений искусства и мог самостоятельно решать важные проблемы художественной жизни города, устраивать выставки из своих фондов. Это было уже настолько очевидно, что идея отпочкования художественного отдела от музея и превращения его в самостоятельный орган стала делом ближайшего времени.

В январе 1936 года художественный отдел Облгосмузея возобновил свою работу после четырехлетнего перерыва в специально отремонтированном здании бывшей типографии «Гранит». Первая экспозиция в новом здании состояла из 160 произведений, однако в фондах лежало еще 608 экспонатов¹¹.

3 марта Свердловский облисполком выносит постановление о передаче художественного отдела Облгосмузея в ведение Свердловского областного управления по делам искусств. Этот день стал днем рождения нового музея в Свердловске — картинной галереи. А 1 апреля 1936 года состоялось ее официальное открытие.

Первым директором галереи становится Альма Мартыновна Кастра, член КПСС с 1905 года, бывшая связанная партии в годы подполья, проработавшая в галерее до 1962 года.

Галерея постоянно ощущает дружескую помощь и поддержку центральных музеев. Свои экспонаты шлют Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Третьяковская

¹¹ Архив Свердловского краеведческого музея. 1935, д. 2, л. 335—336.

галерея (в 1938 году ими было прислано около 20 картин). Несколько экспонатов передает в 1940 году Государственный Русский музей.

А шестого июля 1941 года, через пятнадцать дней после вероломного нападения фашистской Германии на Советский Союз в галерею прибыли ящики с картинами Государственного Эрмитажа. Но этот драгоценный груз не был предназначен для передвижной выставки. Советское правительство в целях сохранения художественных сокровищ решило эвакуировать их на Урал и в Сибирь. Достаточно сказать, что среди картин, прибывших в галерею, находилось одно из величайших произведений мирового искусства — полотно Рембрандта «Возвращение блудного сына». Предоставив свои залы для ящиков с картинами Эрмитажа, галерея закрылась для посетителей на долгие пять лет.

Это были тягостные дни, когда не хватало топлива, чтобы обогреть залы, недостаточно было продуктов, чтобы поддержать людей. Но люди и картины пережили эти суровые испытания, и 7 октября 1945 года произведения Эрмитажа благополучно возвратились на свои места.

Сотрудники Эрмитажа не забыли дней, проведенных в Свердловской галерее. В 1946 году в знак большой благодарности галерея получает в подарок от Эрмитажа 108 произведений искусства западноевропейских мастеров. Это было одно из самых значительных пополнений отдела. Среди работ итальянских мастеров следует отметить две картины неизвестных художников, изображающие мадонн с младенцами, относящихся к XIV и XV векам. Есть первоклассные копии старых мастеров, выполненные с картин художников П. Веронезе, Я. Йорданса, С. Рейсдала, Рафаэля. Особой изысканностью отличается «Портрет мужчины в берете», исполненный в XVI веке неизвестным французским мастером, это произведение относится к кругу выдающегося французского художника Франсуа Клуэ. Среди произведений, поступавших в галерею позднее, можно отметить прекрасное полотно Себастьяно Риччи «Самсон и Далила», группу портретов голландских и немецких мастеров XVIII века, популярнейшее полотно «Прачка», созданное в XIX веке итальянским художником Целомми.

К декабрю 1946 года галерея восстанавливает экспозицию и вступает в новую фазу своей жизни.

Основная проблема, вставшая перед галереей в конце 40-х — начале 50-х годов, заключалась в создании такой экспозиции, которая бы отвечала научным требованиям, отражала бы основные этапы развития истории русского и советского искусства, показывала бы высокохудожественные произведения западноевропейских мастеров. Необходимо было «найти лицо» галереи, выявить главную направленность собирательской и научной деятельности. Основной упор был сделан на собирание произведений русского искусства XVIII—XIX веков и изделий мастеров каслинского чугунного художественного литья.

Выше уже упоминалось, что в 1923 году свердловский трест «Гормет» передал галерее большую коллекцию каслинского литья. Она состояла в основном из частей разобранного знаменитого Чугунного павильона, а также из изделий мелкой пластики. Разнообразные предметы домашнего обихода (подсвечники, канделябры, чернильницы, папиросницы), изображения зверей и животных, портретные бюсты различных деятелей русской культуры, жанровые сцены — вот основная продукция, которую выпускал каслинский завод.

В галерее хранятся замечательные образцы изделий каслинских мастеров-самородков, в том числе В. Ф. Торокина, вписавшего в историю уральской художественной культуры одну из самых замечательных страниц. С его работами в литье Каслей вошла реальная природа, сцены из жизни простого народа¹².

В экспозиции каслинского зала постоянно находятся его «Старуха с прялкой» (послужившая толчком для написания П. П. Бажовым замечательного сказа «Чугунная бабушка»), «Углежог», «Крестьянин на пашне» и др.

Торокин был не одинок в своих творческих исканиях. Рядом с ним работали его товарищи: Д. И. Широков, К. Д. Тарасов.

За 50-е годы галерея сформировалась в основных своих чертах, она стала известной среди республиканских музеев, в особенности с 1958 года, когда благодаря неоценимой помощи со стороны партийных, общественных и государственных органов, энергии всего коллектива галереи, советских мастеров каслинского литья был восстановлен и открыт для обозрения Чугунный павильон.

Этот павильон был создан в 1898—1900 годах по проекту архитектора Е. Баумгартена. На Всемирной выставке 1900 года в Париже искусство каслинских мастеров, в частности, и создание Чугунного павильона, было отмечено Большой Золотой медалью и хрустальным призом Гран-При. В настоящее время павильон предстает перед зрителями в незавершенном виде: из-за недостатка высоты помещения, в котором он находится, пришлось убрать крышу, и потому павильон кажется тяжеловатым и массивным. Высота его вместе с крышей должна быть более 6 м, вес павильона достигает 4,5 т, и состоит он из 3000 деталей. Это высшее достижение мастеров чугунного литья¹³.

После отдела каслинского чугунного литья одними из самых важных по количеству и значимости имеющихся произведений являются залы русского искусства XVIII—XIX веков. В сложном и длительном процессе формирования этого собрания порой случались счастливые и неожиданные открытия. Так, например, первый вариант популярной картины К. Флавицкого «Княжна Тараканова» (1862) был приобретен в 1970 году в Москве у частного лица.

¹² См.: Б. В. Павловский. Касли. Свердловское книжное изд-во, 1957, стр. 38.

¹³ Б. В. Павловский. Чугунный павильон. Свердловск, 1964.

По крупицам идет накопление произведений русских художников XVIII столетия. Еще не хватает произведений многих известных художников, которые хотелось бы видеть в экспозиции, но уже то, что имеется, дает вполне развернутую и правильную картину развития искусства России этого периода. Наряду с художниками, выходцами из мастерских Ф. Рокотова и В. Боровиковского, в экспозиции можно увидеть работы иностранных мастеров, нашедших в России вторую родину: портреты кисти Ротари, Соуважа, Уаля и др.

Искусство России XIX века нашло свое отражение в полотнах, дающих представление об основных этапах развития и становления русского реалистического искусства: от парадных портретов К. Брюллова, К. Рейхеля, Ф. Славянского, от демократических по духу и содержанию портретов В. Тропинина и А. Венецианова до жанровых полотен и пейзажей художников В. Перова, В. Максимова, А. Саврасова и И. Шишкина.

Вторая половина XIX века — это высший расцвет творчества передвижников. Произведения этого периода ярко отражают идеи гуманизма в творчестве русских художников. Портреты И. Репина и В. Поленова, работы В. Сурикова и Б. Кустодиева, пейзажи И. Левитана и другие картины художников, представленные в экспозиции, дают развернутую картину жизни России этого периода.

На рубеже веков в искусстве наметился отход от решения больших и сложных задач, которые жизнь ставила перед художниками. Значительное место в живописи этого периода занимал пейзаж. Продолжая лучшие традиции мастеров прошлого, полотна, полные любви к родной природе, создают Л. Туржанский¹⁴, М. Аладжалов, С. Жуковский, П. Петровичев.

В фондах галереи находится значительное количество произведений, относящихся к первым десятилетиям XX века, исполненных художниками различных течений и группировок.

Картины советских художников двадцатых годов составляют весьма интересное собрание. Произведения этого периода отражают сложное и переходное время, когда формировалось искусство молодой республики. Яркая и светлая жизнерадостность кисти А. Архипова, А. Рылова, а также И. Машкова, П. Кончаловского, Н. Крымова, А. Лентулова и Л. Туржанского лишний раз доказывает, что советское искусство прочно стало на путь реализма.

Их искусство достойно продолжили и развили художники следующего поколения. Имена представленных в галерее выдающихся мастеров — Б. Иогансона, В. Серова, А. Пластова, А. Дейнеки, Ю. Пименова, В. Мухиной, С. Коненкова, В. Фаворского — широко известны советскому зрителю, а такие произведения, как «Сговор

¹⁴ Произведения Л. О. Туржанского — известного ученика В. А. Серова, уральского пейзажиста, в большом количестве хранятся в фондах галереи. Они созданы художником в разное время, многие из них воссоздают теплый, лирический образ уральской природы.

у кулака» Б. Иогансона, «Вести из деревни» В. Серова, «Вечерний час» С. Чуйкова, «Колхозница» С. Коненкова отнесены к значительным явлениям советского изобразительного искусства.

Картины свердловских художников поступают в галерею прямо с областных и городских выставок. Сейчас галерея обладает произведениями таких известных свердловских художников, как И. Симонов (его самое значительное полотно «Литейщики» поступило в галерею в 1964 году), Н. Чесноков, Б. Семенов и др.

Галерея много работает в области пропаганды изобразительного искусства. В 1949 году был выпущен первый каталог, в который вошли описания произведений русского, советского и западноевропейского искусства, а также изделий каслинского литья. Он наглядно показал, насколько выросло собрание галереи: от 1200 экспонатов в момент открытия галереи в 1936 году до 25 000 экспонатов к 1947 году. Кроме каталога галерея издает многочисленные брошюры и буклеты по отдельным произведениям, книги по истории каслинского литья, путеводители.

Большую популярность среди населения города приобрели лекции, читаемые научными сотрудниками в университетах культуры, и другие виды агитации и пропаганды изобразительного искусства.

60-е годы показали, что картинная галерея укрепила свою экспозицию новыми значительными произведениями, а собрание каслинского литья, насчитывавшее более 400 экспонатов — самое крупное в стране. В начале 60-х годов в галерею поступила из частного собрания большая коллекция рисунков западноевропейских художников, впоследствии высоко оцененная специалистами. По просьбе галереи Министерство культуры РСФСР купило эти рисунки. Они сразу же были реставрированы в Москве и затем возвращены галерее. Рисунки исполнены в различной технике и в разное время, начиная с XV и по XIX век включительно. Наиболее полно представлены работы итальянских, французских, голландских мастеров. Тогда же галерея приняла в дар от свердловского архитектора К. Т. Бабыкина собрание произведений искусства, в котором большой интерес представляла коллекция фарфора.

Регулярными стали выставки как городского, так и областного масштаба, персональные выставки свердловских художников, устраиваемые галереей совместно со Свердловским отделением Союза художников СССР.

С конца 60-х — начала 70-х годов четко вырисовывается важная и интересная черта в деятельности галереи. Научные сотрудники перешли к детальному научному изучению и анализу произведений, хранящихся в фондах и находящихся в экспозиции. Результаты не замедлили сказаться. Одна за другой в галерее стали открываться выставки, посвященные той или иной проблеме, тому или иному периоду истории искусства. Так, в 1970 году были устроены две выставки из фондов галереи: «Урал индустриальный» и выставка произведений художника А. И. Корзухина (к 135-летию

со дня рождения). Через год открылась интересная выставка «Портреты неизвестных», на подготовку которой потребовалось более года. На этой выставке было представлено 29 портретов русских художников XVIII—XIX веков. Об ее открытии были сообщения в «Правде» и статьи в местных газетах. Выставка была результатом большой и кропотливой научной работы, в результате которой была уточнена датировка многих портретов и установлены личности некоторых портретируемых¹⁵. В 1972 году была показана выставка «Русская гравюра XVIII — первой половины XIX веков». Подготовлена и ждет своей очереди выставка «Древнерусская живопись в собрании галереи» и установка в экспозиции известной в свое время картины школы Рафаэля «Мадонна из Лорето», написанной в 1509 году. Эта картина была реставрирована в 1924—1928 годах в Москве, где ее изучением специально занимался И. Э. Грабарь¹⁶. Необходимо новое комплексное исследование этого произведения, и передача его в экспозицию должна явиться толчком, который пробудит к нему интерес.

В прошедшие годы более важной была проблема «накопления». Нынешние сотрудники должны быть глубоко благодарны своим старшим коллегам за то, что они проделали огромную черновую работу и предоставили им благоприятную возможность делать обобщающие выставки, ставить глубокие научные проблемы наряду с собирательской деятельностью. В настоящее время поворот к выставочной деятельности, которая всегда связана с постановкой или разрешением тех или иных научных проблем, вполне закономерен.

Повторный выпуск в 1968 году каталога, более узкого по своему содержанию (представлено лишь русское и советское искусство), но более богатого по объему, показал, что собрание галереи за время с 1950-х по 1970-е годы обогатилось, может быть, не столько в количественном отношении, сколько в качественном. Сейчас галерея обладает прекрасными образцами русской портретной живописи XVIII—XIX веков, значительными произведениями бытового и исторического жанра, работами советских художников, являющимися этапными в советском изобразительном искусстве. Это позволяет галерее участвовать во многих всесоюзных и международных выставках.

В настоящее время сотрудники галереи все чаще задумываются над вопросом создания новой экспозиции. В фондах скопилось достаточно много работ, настоятельно требующих экспозиционной жизни. К тому же несколько лет назад из центральных реставрационных мастерских возвратились в галерею произведения древнерусского искусства. Началась кропотливая работа по их изучению и систематизации. Интересных икон оказалось не так много, но

¹⁵ В. Синцов. «29 неизвестных». — «Правда», 1971, 17 мая.

¹⁶ «Вопросы реставрации», 1928, № 2, стр. 1—106.

достаточно для того, чтобы положить начало новому отделу. Среди икон выделяется небольшая по размерам, но красивая по колориту, изяществу рисунка и тонкости письма икона «О тебе радуется...»¹⁷, созданная во 2-й половине XVI века московским мастером. Из других икон можно назвать красивую и необычную по сочетанию зеленого и ярко-красного цветов «Параскеву Пятницу» (XVII в.) «Рождество Иоанна Предтечи» (XVII в.) и др. Появилась возможность начинать экспозицию не с произведений XVIII века; а с XVI—XVII веков и, таким образом, воссоздать в представлении зрителей более цельную картину развития русского искусства. Много претензий предъявляется за последнее время в связи с отсутствием в экспозиции произведений западноевропейских мастеров.

Проблема эта возникла не случайно: количество экспозиционных работ с каждым годом возрастает, а площадь экспозиционных залов остается неизменной. Разрешить ее может либо реконструкция существующего здания, либо строительство специального выставочного помещения, где был бы предусмотрен и лекционный зал, так необходимый галерее.

И еще одно большое событие произошло в галерее за последний год: в старинном уральском городе Ирбите открылся ее филиал, который со временем превратится в базу для показа произведений советского искусства и свердловских художников, для пропаганды лучших произведений русских и западноевропейских мастеров.

Появление филиала — свидетельство большой работы партийных и общественных организаций, делающих все возможное для того, чтобы еще шире нести культуру в массы.

Сегодня галерея — один из значительных музеев Урала, важный центр изучения и пропаганды русского, советского и западноевропейского искусства, художественного и эстетического воспитания трудящихся.

¹⁷ «Музеи и выставки». Свердловск. Средне-Уральское книжное изд-во, 1970, стр. 106.

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|---|----|---|
| С. П. Я р к о в. Екатеринбургская художественно-промышленная школа (1902—1917) | 4 | ✓ |
| Г. Б. З а й ц е в. Уральский период жизни и творчества А. И. Корзухина | 24 | |
| В. А. Ч е р е п о в. Графика екатеринбургских сатирических журналов в годы первой русской революции | 40 | |
| А. Д. Ш е л у ш и н н и н. К истории архитектуры Свердловска (конструктивизм 1920—1930 годов) | 72 | ✓ |
| В. С. Б у л а в и н. К истории Свердловской картинной галереи | 83 | ✓ |

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ЕКАТЕРИНБУРГА — СВЕРДЛОВСКА

Редактор *Т. В. Матвеева*
Технический редактор *Л. П. Чистякова*
Корректор *Г. Я. Шаламова*

| | | |
|-----------------------------|---------------------------------|-------------------|
| Сдано в набор 17/IX 1973 г. | Подписано к печати 7/VI 1974 г. | НС 16110. |
| Формат 60×90/16 | Тираж 600 экз. | Усл. печ. 5,25 л. |
| Заказ 398. | | Уч.-изд. 5 л. |
| | | Цена 55 коп. |

Уральский ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет имени А. М. Горького
Свердловск, проспект Ленина, 51

Типография издательства «Уральский рабочий»,
Свердловск, проспект Ленина, 49.